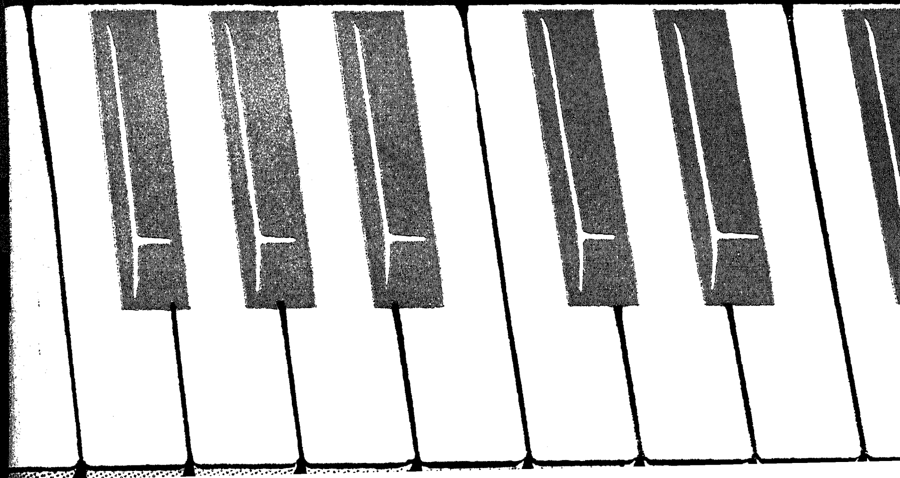
माझा संगीत-व्यासंग

गोविंदराव टेंबे



माझा संगीत-व्यासंग

माझा संगीत-व्यासंग

गोविंदराव टेंबे

संपादक

वामनराव देशपांडे



महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ

मुंबई

प्रथमावृत्ती : १९३९
द्वितीयावृत्ती : मार्च १९८४

वेष्टन : राजा मराठे

प्रकाशक :
सु० द्वा० देशमुख, सचिव
महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ
मंत्रालय, मुंबई ४०० ०३२.

मुद्रक :
प्र० पु० भागवत
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो
खटाववाडी, मुंबई ४०० ००४.

मूल्य : अठ्ठावीस रुपये

प्रकाशकाचे निवेदन

गेल्या तीन वर्षात महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळाने मंडळाची जुनी चाकोरी सोडून साहित्य, संगीत आणि कला या विषयावरची आगळीं प्रकाशने प्रकाशित करण्याचा निर्णय घेऊन विषयाची निवड आणि ग्रंथाची सजावट याबाबत एक वेगळा दृष्टीकोन समोर ठेवला. त्यामुळे 'तंजावरचा नृत्यप्रबंध' हा पार्वतीकुमारांचा ग्रंथ, आचार्य भागवतांचे निवडक साहित्य, तात्यासाहेब कोल्हटकरांचा पत्रव्यवहार, नानासाहेब कुंटे यांचे आत्मवृत्त आणि चित्रकार मूस याच्या कलात्मक छायाचित्रांचा संग्रह ही मंडळाची प्रकाशने मराठी वाङ्मयात मोलाची भर टाकणारी प्रकाशने आहेत, असाच रसिक वाचकांनी कौल दिला. आज प्रकाशित होत असलेले गोविंदराव टेंबे यांचे 'माझा संगीत व्यासंग' हे याच मालिकेतील अभिनव पुस्तक.

श्री. गोविंदराव टेंबे हे महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनातील एक अलौकिक व्यक्ती होती. त्यांचा पिंडच मुळीं जातीवंत कलावंताचा होता. संगीत, नाट्य, गीतरचना पेटीवादन, नाट्यनिर्मिती, चित्रपटांतील भूमिका, नाट्य आणि संगीतविषयक लेखन या अनेक प्रांतात गोविंदरावांनी लक्षणीय अशी कामगिरी केली. खाडिलकरांच्या मानापमान नाटकातील पदांची त्यांची संगीतरचना म्हणजे त्यांच्या नाट्यसंगीत दिग्दर्शनाचा एक उत्तुंग आविष्कार. मानापमान नाटकातील पदे आजही मराठी मनाला भुरळ घालतात याचे श्रेय गोविंदरावांच्या गोड चालींना. गोविंदरावांनी नाटके लिहिली आणि नाटकांची निर्मितीही केली. त्यांची पदरचना नाट्याचार्य देवलांच्या प्रासादिक पद्यरचनेची आठवण करून देते. गोविंदरावांचे वाचन आणि व्यासंग याचा आविष्कार त्यांच्या सर्वच लिखाणातून व्यक्त होतो.

पण गोविंदरावांचे नाव गाजले ते त्यांच्या पेटीवादनाने. बालगंधर्वांच्या पदाच्या ध्वनिमुद्रिका जशा लोकप्रिय झाल्या तशा गोविंदरावांच्या पेटीवादनाच्या ध्वनिमुद्रिका लोकप्रिय झाल्या. त्यांच्या बोटात विलक्षण जादू होती यात शंका नाही पण ही बोटातली जादू त्यांनी हाती धरलेल्या लेखणीतही उतरली आणि त्यातूनच माझा संगीत व्यासंग यासारखे ललितरम्य आत्मवृत्त त्यांच्या हातून लिहून झाले. त्यामुळे आज या मराठीतील एका उत्कृष्ट पुस्तकाची दुसरी आवृत्ती साहित्य संस्कृती मंडळातर्फे सादर करताना मला

आनंद होत आहे. गोविंदरावांची ही लोभसवाणी कृती मराठी भाषेत अजोड आहे. एखाद्या कसलेल्या शैलीदार लेखकाला लाजवील असा हा ग्रंथ आहे. गंधर्व युगाच्या त्या कालखंडातील थोर गायक नट आणि वादक यांची या ग्रंथात आलेली व्यक्तिचित्रे वाचकाला आकृष्ट करतात संगीताने मंतरलेला तो स्वरधुंद कालखंड गोविंदरावांनी आपल्या रसील्या शैलीत साकार केला आहे.

हे लेख लिहित असता गोविंदरावांनी ज्यांना ते प्रकाशनपूर्वी वाचून दाखवले आणि चर्चा केली असे त्यांचे भाग्यवान मित्र आणि मराठीतील एक संगीतकार आणि संगीत-समीक्षक श्री. वामनराव देशपांडे यांनी या ग्रंथाला विस्तृत प्रस्तावना लिहून आपल्या थोर कलावंत मित्राचे ऋण फेडले आहे. या ग्रंथाचा आणखी एक विशेष म्हणजे 'लय आणि ताल' या ग्रंथाचे लेखक आणि थोर संगीतसमीक्षक डॉ. शरश्चंद्र विष्णु गोखले यांनी या ग्रंथातील व्यक्तीविषयक टीपा लिहिण्याचे काम मोठ्या भक्तिभावाने स्वीकारले डॉ. बाबुराव जोशी व डॉ. भा. रा. ढेकणे यांचेही मोठे साहाय्य झाले. या सर्व तज्ज्ञांचे मी मंडळातर्फे आभार मानतो.

या पुस्तकाबरोबरच कै० गोविंदराव टेंबे यांनी लिहिलेल्या 'गायनमहर्षी अल्लादियाखां यांचे चरित्र' या पुस्तकाची नवी आवृत्तीही सा. सं. मंडळातर्फे प्रसिद्ध होत आहे. मराठीतील सर्वसामान्य वाचक आणि संगीताचे जाणकार या दोन्ही ग्रंथांचे योग्य ते स्वागत करतील अशी आशा व्यक्त करतो.

सुरेंद्र बारलिंगे
अध्यक्ष
म. रा. सा. सं. मंडळ, मुंबई

अनुक्रम

पहिल्या आवृत्तीची प्रस्तावना

श्री. गोविंदराव टेंबे यांच्या या नव्या पुस्तकात, त्याच्या नावात सूचित केल्याप्रमाणे, त्यांनी संगीतकला कशी संपादन केली यासंबंधीचा वृत्तांत सांगितलेला आहे. श्री. टेंबे यांच्या लहानपणी आज सर्वत्र दिसतात तसली संगीत-विद्यालये महाराष्ट्रात कुठेही नव्हती, धंदेवाईक संगीत-शिक्षकही फारसे नव्हते आणि बोलपट, रेडिओ किंवा ग्रामोफोनसारखी संगीतकला-शिक्षणाची अप्रत्यक्ष साधनेही प्रचारात आलेली नव्हती. यावरून त्या काळी संगीतकला मिळविणे पायगाडीवरून जगप्रवास करण्याप्रमाणेच कसे बिकट होते याची कल्पना करता येईल. पण अशा बिकट परिस्थितीतूनच आपला मार्ग काढून श्री. टेंबे यांनी संगीताची नुसती ओळखच नव्हे, तर त्या कलेत प्रावीण्य मिळविले आहे. यामुळेच त्यांच्या संगीताभ्यासाचा या पुस्तकातील वृत्तांत मोठमोठ्या संगीतज्ञांपासून तो सामान्य वाचकांपर्यंत सर्वांना मनोरंजक व स्फूर्तिदायक वाटेल हे उघड आहे.

शिवाय श्री. गोविंदराव नुसतेच नामांकित हार्मोनियमपटू किंवा संगीतकार नाहीत; कुशल लेखक व लोकप्रिय नाटककार म्हणूनही त्यांनी महाराष्ट्रात नाव मिळविले आहे; यामुळे त्यांचा 'संगीत-व्यासंग' त्यांनी किती कौशल्याने व मार्मिक भाषाशैलीने रंगविला असेल हे वाचकांना काही विस्ताराने सांगायला नको.

'संगीत-व्यासंगा'चे आणखीही एक मोठे वैशिष्टय आहे. महाराष्ट्रात हिंदी संगीत-कलेचा प्रचार सुरू होऊन लोकांत तिच्याबद्दल अधिकाधिक आवड उत्पन्न झाली त्या गोष्टीला आता पन्नास वर्षे होऊन गेली. हिंदुस्थानी संगीतकला महाराष्ट्रियांना त्या वेळी अर्थातच केवळ योगायोगाने आवडू लागली नाही; त्यासाठी कित्येक कलावंतांना आपले उभे आयुष्य वेचावे लागले. कै. बाळकृष्णबुवांप्रमाणे कित्येक गायनाचार्यांनी उत्तरेत अनोळखी ठिकाणी दोनदोन तपे अत्यंत हालअपेष्टेत दिवस काढून आपल्या गुरूकडून गायनकला संपादन केली आणि आयुष्याच्या उत्तरार्धात तीच कला मेहनती महाराष्ट्रीय विद्यार्थ्यांना मुक्तकंठाने देऊन त्यांनी संगीतकलेचा प्रसार केला. त्याच सुमारास महाराष्ट्रातील राजेरजवाड्यांकडे आश्रयार्थ आलेल्या काही हिंदुस्थानी कलावंतांनी महाराष्ट्रात कायमपणे राहून आपल्याला अवगत सारी विद्या भेदभाव न करता येथील

संगीतव्यासंगीयांना देऊन टाकली. या सर्व कलावंतांच्या आजन्म परिश्रमामु हिंदुस्थानी संगीतकला महाराष्ट्रात इतकी नावारूपास आली आहे.

या सर्व संगीतकारांच्या गायनकलेचा लाभ आजकालच्या रसिकाला घेता येणे श नसले तरी त्यांच्या कलेची ओळख व ती संपादन करण्यासाठी त्यांनी केलेले दीर्घ परि यांची माहिती कोणा अभ्यासू लेखकाने दिली तर ती रसिकांना खात्रीने उद्‌बोधक मनोरम वाटली असती. मग श्री. गोविंदराव टेंबे यांच्यासारख्या नामांकित संगीतक ती माहिती समरसतेने वाचकवर्गास सांगितली तर ती किती उत्कृष्ट ठरेल हे विस्त सांगावयास नकोच. श्री. टेंबे यांच्या प्रस्तुत पुस्तकाने हेही एक मोठे कार्य साधले आणि म्हणून केवळ संगीतकलाप्रेमी लोकांनाच नव्हे, तर सर्वसामान्य वाचकवर्गासही पुस्तक खात्रीने वाचनीय व संग्रहणीय वाटेल.

संगीतकलेसंबंधी मराठी भाषेत फारच थोडी पुस्तके आहेत; त्यांत महाराष्ट्रात प्र पावलेल्या संगीतकलेचा इतिहास देणारे पुस्तक तर नाहीच. इतिहास या दृष्टीनेसुद्धा पुस्तकाची योग्यता विशेष आहे. पण श्री. गोविंदरावांच्या या नवीन पुस्तकाबद्दल आ गुणवर्णन करीत बसण्यापेक्षा ते पुस्तकच रसिकांच्या हाती देणे मला अगत्याचे वा पुस्तकाचा भरपूर आस्वाद घेण्याचे काम मी रसिक वाचकांवरच सोपवितो.

—शं. वा. किर्लो



[जन्म : १८८१] गोविंदराव टेंबे [मृत्यू : १९५५]

[छायाचित्र : श्री० शंकरराव घोरपडे, कोल्हापूर यांचे सौजन्याने]



ऐन उमेदीतील गोविंदराव टे



नाट्यकाळातील गोविंदराव टेंबे

दुसऱ्या आवृत्तीची प्रस्तावना

१

'माझा संगीत-व्यासंग' या कै. गोविंदराव टेंबे ह्यांच्या ग्रंथाच्या प्रस्तुत आवृत्तीला ही प्रस्तावना लिहिताना मला कितीही आनंद आणि अभिमान वाटत असला तरी त्यातली जबाबदारी आवाक्याबाहेरची वाटते. त्याला 'प्रस्तावना' म्हणावयालासुद्धा मला संकोच वाटतो.

आनंद व अभिमान अशाकरिता की, त्यांच्या जवळ बसून संगीताचे प्रत्यक्ष धडे घेण्याचे भाग्य मला अधूनमधून का होईना, सुमारे वीस-एक वर्षे तरी लाभले होते. त्यांनी मला पुष्कळ चिजा शिकविल्या आणि अन्यत्र शिकलेल्या चिजांची उजळणीही त्यांच्याच प्रत्यक्ष तालमीत झाली. ह्या वीस वर्षांच्या काळात ते ज्या ज्या वेळी मुंबईला येत—आणि दर वेळी त्यांचा मुक्कामही प्रदीर्घ असे—त्या बहुतेक सर्व वेळी ते माझ्याच घरी राहत. ही एक प्रकारे उलटी गुरुकुलपद्धती होती. गुरूच्या घरी शिष्य राहण्याऐवजी शिष्याच्याच घरी गुरुजी राहत. शिवाय मी जरी त्यांना गुरू म्हणून मानीत असलो तरी ते मला आपला एक मित्र म्हणूनच समजत असत. पुढेपुढे त्यांनी माझ्यावर एवढा लोभ केला की, मला ते आपला चौथा मुलगा म्हणूनच मानू लागले. एकाच घराण्यात केंद्रित झालेली माझी निष्ठा व ती गायकी ही तीवर केलेल्या जिवापाड मेहनतीच्या मानाने गळ्यावर चढत नाही, म्हणून झालेल्या माझ्या विमनस्क अवस्थेतून त्यांनीच माझी मुक्तता केली. माझी संगीतविषयक समज सर्वसमावेशक करून माझे संगीताचे क्षितिजच त्यांनी विस्तृत केले. चाळीस साली म० नत्थनखाँसाहेबांची तालीम मला त्यांनीच जमवून दिली व शेहेचाळीस साली झालेल्या नत्थनखाँच्या मृत्यूनंतर मोगूबाई कुर्डीकर यांचीही तालीम मी त्यांच्याच सांगण्यानुसार सुरू केली. एकूण, माझी सांगीतिक घडण गोविंदरावांनीच केलेली आहे. परंतु एक प्रतिभावंत, एक शैलीदार लेखक, प्रसादपूर्ण संगीत-पद्यकार, यशस्वी नाटककार आणि किर्लोस्कर, गंधर्व व शिवराज ह्या नाटकमंडळ्यांमधील अभिनयकुशल नायक, अथवा 'अयोध्येचा राजा', 'माया-मच्छिंद्र' वगैरे प्रभात-कंपनीच्या सुरुवातीच्या बोलपटांचे 'हीरो' आणि/अथवा संगीतदिग्दर्शक असे बहुरंगी सव्यसाचित्व आणि विशेषतः हार्मोनियमवादनातील त्यांचे

अनन्यसाधारण व एकमेव स्थान हीं लक्षात घेता माझ्यासारखा इतका प्रदीर्घ सहवास लाभलेला असला, तरी फक्त 'गायनातला शिष्य' त्यांच्या पासंगालाही पुरणार नाही, हे सहज समजण्यासारखे आहे आणि म्हणूनच त्यांच्या ह्या ग्रंथाला ही प्रस्तावना लिहिताना आपण एक भलतेच धाडस करीत आहोत, अशी सततची जाणीव मनात आहे. पण अंगावर पडलेले काम कितीही जबाबदारीचे व अवघड असले, तरी स्वतःला जमेल तितके तरी ते केलेच पाहिजे, म्हणून हा प्रयास. तरी बरे, की हा ग्रंथ फक्त संगीत विषयकच आहे.

प्रस्तुत ग्रंथाविषयी थोडा पूर्वेतिहास सांगणे ह्या ठिकाणी अगत्याचे होईल. योजनापूर्वक लिहावयाला घेतलेला आणि पुनःपुन्हा त्यावर हात फिरवून सिद्ध झालेला असा हा बांधीव ग्रंथ नाही, हे प्रथम सांगितले पाहिजे. त्याची जन्मकथा जरा वेगळी आहे. ती अशी :

मध्यंतरी काही कारणांमुळे श्रीमती हिराबाई बडोदेकर यांच्या मातोश्री कै. श्रीमती ताराबाई ऊर्फ बाई आणि गोविंदराव यांच्यामध्ये दुरावा निर्माण झाला होता. त्या काळात बडोदेकर कुटुंबात हिराबाईंचे ज्येष्ठ बंधू आणि गुरुजी कै. सुरेशबाबू यांचा शागीर्द म्हणून मी जवळजवळ त्यांच्या घरातल्यासारखाच वावरत असे. शिवाय, दोन मिनिटांच्या अंतरावरच मी राहत होतो. एके दिवशी बाईंना मी सहज म्हणालो की, "गोविंदराव मुंबईला आले आहेत व माझ्याच घरी त्यांचा मुक्काम आहे." बाईंनी लगेच मला सांगितले की "त्यांना म्हणावे मागचे सगळे आता विसरून जा. आणि मी बोलावले आहे म्हणून सांगा." हा निरोप सांगताच गोविंदराव उठले व आम्ही दोघे बडोदेकरांच्या घरी पोहोचलो. तेथे योगायोगाने प्रा. ना. सी. फडके ऊर्फ अप्पासाहेब बसले होते. अप्पासाहेबांच्या आणि गोविंदरावांच्या मध्येही अशाच काही कारणामुळे त्या वेळी दुरावा निर्माण झाला होता. परंतु तरीही त्याच बैठकीत अप्पासाहेबांनी "'मनोहर' मासिकाच्या नवीन स्वरूपात तुम्ही तुमच्या 'संगीत-स्मृती' या सदराने लेखमाला लिहावी, अशी संपादक शंकरराव किर्लोस्कर यांची व माझीही इच्छा आहे," वगैरे प्रस्ताव केला व तो गोविंदरावांनी तत्काळ खेळीमेळीने मान्य केला. बदल इतकाच केला की, 'संगीत-स्मृती'ऐवजी 'माझा संगीत-व्यासंग' नाव ठरले. अशा प्रकारे ही लेखमाला ऑगस्ट अडतीस ते जुलै एकूणचाळीस अशी बारा महिने चालली, व तीच पुस्तकरूपाने नोव्हेंबर एकूणचाळीसमध्ये ते युरोपला गेले असताना त्यांच्या गैरहजेरीतच प्रसिद्ध झाली. या रीतीने 'माझा संगीत-व्यासंग' ही त्यांची अमर कलाकृती निर्माण झाली. त्याच अनुषंगाने बडोदेकर कुटुंब, गोविंदराव आणि अप्पासाहेब यांची दिलजमाई तर झालीच पण संगीत सृष्टीमध्येच नव्हे, तर मराठी साहित्यात एक अपूर्व अशी भर पडली. लेखमाला चालू असताना, आणि पुस्तकरूपाने ती प्रसिद्ध झाल्यानंतर तिच्यावर अनेक भल्याभल्यांनी स्तुतिसुमनांचा वर्षाव केला. वर्तमानपत्रातले अभिप्रायही ह्याच स्वरूपाचे होते. सर्वांचा सूर एकच की ह्या ग्रंथामुळे संगीत-विषयक वाङ्मयाला एक अभिनव अशी कलाटणी मिळाली व साहित्यातही एक नवीन शैली निर्माण झाली. एक नवीन दालन उघडले गेले. नवीन कलाटणी म्हणायचे

कारण असे होते की ह्या ग्रंथापूर्वी संगीत-विषयक लिखाण ‘ वादी-संवादी ’, ‘ राग-चिकित्सा ’, ‘ श्रुतिचर्चा ’ अथवा नोटेनशनसहित चिजांची प्रकाशने यांनीच मर्यादित होते. ह्या ग्रंथासारखे रसग्रहणात्मक वाङ्मय गोविंदरावांनीच आधी लिहिलेल्या ‘ रत्नाकर ’ मासिकातील ‘ गायिका गोहराजान ’, ‘ भास्करबुवा बखले ’ इत्यादी लेखांखेरीज अजिबात लिहिले गेले नव्हते. ग्रंथरूपाने प्रकाशित झालेले संगीतावरचे आस्वादक वाङ्मय असे हे पहिलेच. (त्याला अपवाद एकच होता की याचे आधीच सुमारे बत्तीस साली मो. ग. रांगणेकरांच्या त्या वेळच्या ‘ वसुंधरा ’ साप्ताहिकात कै. श्री केशवराव भोळे यांची ‘ आजचे लोकप्रिय गायक ’ ही लेखमाला प्रसिद्ध होऊन तिचे संकलनही ‘ आजचे प्रसिद्ध गायक ’ या नावाने तेहतीस साली प्रसिद्ध झाले होते.) अर्थातच त्यामुळे मराठी वाङ्मयातही नवीन पायंडा पडला, हे सांगणे नकोच. असा हा बत्तिसावर वर्षे दुर्मिळ झालेला ग्रंथ गोविंदरावांच्या जन्मशताब्दीनिमित्ताने साहित्य-संस्कृति मंडळाच्या अनुग्रहामुळे पुन्हा उपलब्ध होत आहे. तेव्हा त्याची यापेक्षा अधिक भलामण करण्याची आवश्यकता नाही. एवढे मात्र जरूर सांगितले पाहिजे की, याच ग्रंथामधून प्रेरणा घेऊन प्रा. ना. सी. फडके, प्रा. अरविंद मंगरूळकर, श्री. बाबूराव जोशी वकील आणि इतर अनेक लेखक त्याच शैलीचा स्वीकार करून संगीतावर आस्वादात्मक आणि / अथवा टीकात्मक लेखन करू लागले.

जाता-जाता एक गोष्ट येथेच सांगितली पाहिजे. ती अशी की, गोविंदरावांना हा ग्रंथ आपल्या पत्नीला अर्पण करावयाचा होता. वर लिहिल्याप्रमाणे त्यांच्या गैरहजेरीतच हा ग्रंथ प्रसिद्ध झाल्यामुळे ही महत्त्वाची गोष्ट राहून गेली. त्यामुळे गोविंदराव अतिशय नाराज झाले व “ किर्लोस्करांनी हे पुस्तक माझ्या गैरहजेरीत प्रसिद्ध करण्यात विनाकारण घाई केली,” असे त्यांनी ‘ माझा संगीत विहार ’ ह्या आत्मचरित्रात लिहून ठेवले आहे.

ह्या लेखमालेतील लेख जसजसे लिहिले जात होते तसतसे ते स्वतः गोविंदरावांच्या तोंडून ऐकण्याचे भाग्य मला लाभले होते. (त्या वेळी त्यांचे ‘ सौंगडी ’ चित्रपटाच्या निमित्ताने मुंबईतच स्वतंत्र जागा घेऊन राहणे झाले होते.) एक प्रकारे मी त्यांची साऊंडिंग-बॉक्सच होतो म्हणा ना! कित्येक वेळा स्वतःचा लेख वाचून दाखविताना माझ्या डोळ्यांतून ओघळणारे अश्रूही गोविंदरावांनी पाहिले होते. त्यामुळे लेख चांगला झाला आहे असा दिलासा त्यांना मिळत असावा. त्यांची नेहमीचीच पद्धत असे की, काहीही लिहून झाले की ते कोणाला तरी वाचून दाखविल्याखेरीज त्यांना स्वतःच्या लेखनाविषयी विश्वासच वाटत नसे. साहित्यगुण हे ह्या ग्रंथाचे स्वतंत्र वैशिष्ट्य आहेच, पण त्याचे खरे महत्त्व म्हणजे संगीताचा त्यांनी प्रत्यक्ष पाहिलेला, जाणतेपणाने अनुभविलेला असा आमच्या पिढीच्या दृष्टीने जो पुण्यकाल होता त्याचा हा चालता-बोलता इतिहास आहे, व त्याचे हेच वैशिष्ट्य मी त्यांना दरवेळी सांगत असे. मला वाटते, त्यांनाही ते पटले असावे. कारण “तुम्ही जर हा इतिहास लिहिला नाही तर दुसरा कोणीही तो लिहू शकणार नाही. एक तर तुमच्या समकालीन अशा कोणत्याही कलाकाराचा अनुभव इतका समृद्ध नाही. शिवाय, त्याच्यात तुमच्याइतकी तरल संवेदनशीलता नाही व लिहिण्याचे कसब तर

नाहीच नाही. त्यामुळे पुढच्या सर्व पिढ्या ह्या इतिहासापासून वंचित राहतील त्याचे खापर तुमच्याच माथी मारतील;" असे मी त्यांना म्हणत असे.

ह्या ग्रंथाचे आणखी एक स्वतंत्र वैशिष्ट्य सांगितले पाहिजे, आणि ते तर त्याच्या ऐतिहासिकतेपेक्षाही अधिक महत्त्वाचे आहे. ते म्हणजे आधीच्या पिढीच्या व समकाली अशा बहुतेक सर्व थोर-थोर कलाकारांच्या हृद्य स्मृती आपल्या मनोहर भाषाशैली सांगता-सांगता संगीताच्या मूल्यांची ते जाणीव करून देतात. आणि त्यामुळे सर्व महान कलाकारांची जीवननिष्ठा तर कळतेच, पण त्यामुळे या कलाकारांच्या कलेच शैली कशी होती, त्या प्रत्येकाचे स्वतंत्र वैशिष्ट्य काय होते, त्याकरिता त्यांनी काय-का पथ्ये आपल्या कलेच्या आविष्कारासाठी कटाक्षाने पाळली, आणि आपल्या कलेचा देखण आविष्कार कसा निर्माण केला याचीही साक्ष पटते.

इतके जरी झाले, तरी या ग्रंथाची एक फार मोठी उणीव मात्र येथेच सांगितली पाहिजे ती ही की हा तीस-चाळीस वर्षांचा पुण्यकाल घडविण्यात गोविंदरावांचा स्वतःचा मोठा वाटा होता. याविषयी मात्र ते एक अवाक्षरही या ग्रंथात लिहीत नाहीत. गोविंदरावांच स्वभावाचेच एक वैशिष्ट्य असे होते की ते स्वतःच्या कलागुणांविषयी कधीही कोणाजव बोललेही नाहीत, मग लिहिणे तर दूरच. "मी नारायणराव बालगंधर्वांना अतिशय सुसंस्कृ माणूस समजतो. कारण ते स्वतःविषयी कधीच बोलत नाहीत," असे ते आमच्याजव म्हणत. हाच सुसंस्कृतपणा गोविंदरावांच्याही जवळ होता. पण त्याचमुळे या ग्रंथाचे एक प्रमुख वैगुण्य म्हणून नोंदवले पाहिजे.

संगीत-विषयक कला-वैभवाचे हार्मोनियममधले केंद्रस्थान स्वतः गोविंदरावच होते. वाद्याचे ते सम्राट होते. व हे सम्राटपद आपल्या हयातीच्या अखेरीपर्यंत त्यांनी भोगल आणि त्यांच्या निधनाला सव्वीस वर्षे होऊन गेली असली, तरी आजही ते अबाधि राहिले आहे. गोविंदराव म्हणजे हार्मोनियम व हार्मोनियम म्हणजे गोविंदराव, अ समीकरणच झाले आहे. त्यांच्या काळी स्वतंत्र, सोलो हार्मोनियम-वादक बरेच होते. आजही काही कमी नाहीत. गोविंदरावांपेक्षा त्यांची 'तय्यारी' अधिक असेल, ताल मधले प्रावीण्यही अधिक असेल, अथवा बोटातील चापल्यही वाखाणण्यासारखे असे पण वादन सुरू झाल्याबरोबर हृदयालाच हात घालणारे, अंतःकरणाचा ठाव घेणारे वादनानंतर आजन्म लक्षात राहण्यासारखा अनुभव आणून देणारे म्हणून एकटे गोवि रावांचेच नाव घेतले गेले व अजूनही घेतले जात आहे. त्यांच्या काळी त्यांची नक्क करणारे 'किंचित गोविंदराव' पुष्कळ झाले. त्यांच्याच काही शिष्यांना त्यां गुणांचा थोडाफार वासही लागला. पण मन काबीज करण्याचे गोविंदरावांचे क कोणालाही साधले नाही. "दिल बजता है दिल, बाजा नहीं बजता" असे फैयाझख सारखे अग्रगण्य समकालीन कलाकार त्यांच्याविषयी उगीच म्हणत नसत. हार्मोनियमम गायकीतले जे जे गुण आणणे शक्य होते, ते ते तर त्यांनी आणलेच, पण हार्मोनियमम इतरांना असंभवनीय वाटणाऱ्या अशा कित्येक गोष्टीही त्यांनी आपल्या वादनात साम

नाम्रु

केल्या. एक तर हार्मोनियमचे स्थान नेहमीचे साथीचे वाद्य म्हणून गवयाच्या डाव्या बाजूला होते. ते त्यांनी मैफलीच्या मध्यभागी आणून ठेविले व एक स्वतंत्र मैफलीचे सोलो वाद्य म्हणून, प्रत्यक्ष गायनाचीच प्रतिष्ठा त्याला आणून दिली. मुळातच हे पाश्चात्य वाद्य, पाश्चात्त्यांच्या 'हार्मनी' संगीताच्या सोयीकरिता 'सरासरी' काढून (म्हणजे सप्तकातले बारा स्वरांचे बारा सारखे भाग करून तयार केलेले, टेंपर्ड–स्केलने) बनविलेले वाद्य, त्यांनीच म्हटल्याप्रमाणे पाश्चात्य संस्कृतीत स्वैर वाढलेल्या नर्तकीच्या अंगावर आमच्या भारतीय कुलकामिनीची आभरणे व अलंकार चढविण्याइतकेच हे कठीण होते. पण ते त्यांनी करून दाखविले. त्यांचे हार्मोनियममधील आलाप म्हणजे प्रेयसीशी केलेले प्रेमालाप होते आणि तालाची 'तय्यारी' म्हणजे लयीबरोबर लडिवाळपणाने केलेली क्रीडा होती आणि तरीही त्यांच्या वादनात रागाची शुद्धता काटेकोरपणे संभाळली जात असे. त्यांचे वाजविणे हार्मोनियमच्या स्वभावधर्माप्रमाणे बव्हंशी मध्य व द्रुत लयीत असायचे व वाजवावयाचे ताल सहसा त्रिताल, झपताल, जलद एकताल, रूपक असेच असायचे. लयीचे सूत्र मात्र कायम राखले जावयाचे. शिवाय, त्यात छचोरपणा, थिल्लरपणा अगर टाळी मिळविण्याकरिता केलेला प्रयास नावालासुद्धा नसावयाचा. त्यांच्या वादनात घरंदाजपणाची सर्व लक्षणे, म्हणजे रीतभात, शिस्त तर होतीच. पण संयम तर कमालीचा होता. जेथे फक्त सुराच्या किंचित स्पर्शाच्या इशाऱ्याने काम भागते, तेथे संपूर्ण स्वर कशाला लावावयाचा? अगर जेथे एकाच स्वराने काम होते, आणि ते अधिक परिणामकारक होते, तेथे दुसऱ्या स्वराचे प्रयोजनच काय? असा सगळा कायदा. थोडक्या शब्दांत जेथे अधिक अर्थवत्ता येते, तेथे अधिक शब्दांची उधळमाधळ कशासाठी? हा कायदा साहित्यामध्येही मान्य आहेच. इतकी कडक शिस्त पाळूनही आविष्कार मात्र कदाचित नीरस, भावशून्य आणि रूक्ष होण्याचा धोका असतो. पण गोविंदरावांचा मोठेपणा असा की, आपल्या वादनात त्यांनी हा कोरडेपणा टाळून आपले समृद्ध भावविश्वच त्यात प्रवर्तित केले. सगळे कसे निर्मळ, काटेकोर, रेखीव आणि लोभसवाणे. पुढेपुढे सर्वसाधारणपणे बाजारात मिळणारी आत्ताच सांगितलेली टेंपर्ड स्केलची अशुद्ध, अनैसर्गिक स्वरस्थानांची पेटी वापरण्याचे त्यांनी सोडून दिले आणि शुद्ध व नैसर्गिक स्वरस्थानांची 'जस्ट स्केल'ची हार्मोनियम आपल्या आयुष्याच्या शेवटच्या पंचवीस वर्षांत उपयोगात आणली. त्याकरिता त्यांनी कै. गं. भी. आचरेकर या त्या वेळच्या एकमेव श्रुतिशास्त्रज्ञ कलाकाराकडून कोणत्याही पट्टीत षड्ज-पंचम-भावाने सिद्ध झालेली स्वरस्थाने अचूक असलेली हार्मोनियम मुद्दाम बनवून घेतली होती. त्यांचा एखाद्या स्वरावरील ठेहराव हा पुढच्या स्वराची शोभा वाढविणाराच असावयाचा व प्रत्येक आवर्तन मागच्या आवर्तनाचा बोजा उचलूनच पुढच्या आवर्तनाची खुलावट कशी वाढेल ह्या योजनेनेच सिद्ध व्हावयाचे. हार्मोनियमची प्रत्येक पट्टी पूर्णपणे दाबली गेली पाहिजे, असा दंडक असूनही त्यांची 'कटकट' मुळीच व्हावयाची नाही. अशा रीतीने लयीशी व स्वरांशी क्रीडा करता-करता मागच्या चिजेच्या अथवा पदाच्या अखेरच्या उच्चतम बिंदूपर्यंत एकापेक्षा एक अशी चढी आवर्तने घेतघेत

परमोत्कर्ष साधावयाचा. वाजविल्या जाणाऱ्या चिजेचे अथवा पदाचे अक्षर-न्-अक्षर श्रोत्यांना कळावे असा त्यांचा कटाक्ष असे. त्यामुळे चीज कोठे संपली, उपज कोठे सुरू झाली व कोठे संपली, चिजेचे तोंड कोठून कसे गाठले, हे समजल्यामुळे श्रोत्यांच्या आस्वादाला अधिकच गहिरेपणा येई. हार्मोनियमच्या भात्यावर त्यांचा आश्चर्यजनक असा ताबा असे. परवाच मुंबईतील षण्मुखानंद हॉलमध्ये गेल्या फेब्रुवारीमध्ये झालेल्या परिसंवादात एका वैज्ञानिकाने असे विधान केले की, फक्त भात्याचा दाब कमी-जास्त करून, अगर पट्टी कमी-अधिक दाबून स्वरांची उंची बावीस सेंट म्हणजे एका 'प्रमाण' श्रुतीपर्यंत हवी तितकी कमी-अधिक करिता येते. मला वाटते, गोविंदरावांनी हे सत्य आत्मप्रत्ययानेच ओळखले होते. हार्मोनियममध्ये मींड येत नाही, येऊ शकणारही नाही, हे त्यांना माहीत होते. पण तिचा भास आधीच्या स्वरावर निव्वळ भात्याच्या करामतीने थांबून ते निर्माण करीत असत; अगर स्तब्धता (सायलेन्स) राखून डाव्या हाताने इशारा करून त्याची मौज आणीत व श्रोत्यांच्या हृदयाशी संवादही साधीत.

या बाबतीत त्यांचे स्वतःचे कथन प्रस्तुत ग्रंथात ठिकठिकाणी आलेले आहे. त्याच्याकडे लक्ष वेधण्यासाठी एक उतारा देतो. ते म्हणतात, "निरनिराळ्या प्रसिद्ध गायकवादकांचे गायन-वादन ऐकून प्रत्येकाच्या विशिष्ट कलाविलासातून हार्मोनियमला शोभणारे प्रकार निवडून घेणे व त्याची अनुरूप योजना करणे ह्यावाचून (स्वतंत्र वादनासाठी) दुसरा मार्ग नव्हता. ध्येय हे की, हार्मोनियम-वादनात फिड्ल्च्या तानेप्रमाणे निर्मळपणा व तयारी असावी, सतारीच्या तोड्यांचे आघात असावेत, सारंगीतील मोहक मुरक्या, तसेच बीनातील काही प्रकार काढता यावेत. सारांश, मींड व गमक ह्या दोन अलंकारांखेरीज इतर सर्व प्रकारच्या छटा त्यात शक्यतो समाविष्ट कराव्यात व अशा प्रकारे हा स्वतंत्रपणे दोन-तीन तास श्रोत्यांची करमणूक करणारा बाज व्हावा. वरील ध्येय पुढे ठेवून मी संगीताचा व्यासंग व श्रवण करीत आलो." (पृष्ठ ८२) तात्पर्य असे की, गायनाचेच काय, पण संगीतातल्या इतर वाद्यांचेही स्वतंत्र गुणधर्म शक्य तितके आपल्या वादनात समाविष्ट करावेत असा त्यांचा प्रयास आणि प्रवास होता. आणि त्यात त्यांनी अनन्यसाधारण यशही संपादन केले होते, यात शंका नाही.

हा त्यांचा प्रवास अतिशय-अडचणीचा, त्रासाचा, कष्टाचा होता. त्यांचा जन्म पाच जून अठराशे एक्क्याऐंशीचा. नव्वद-शंभर वर्षांपूर्वी हार्मोनियम हे वाद्यच इतके दुर्मिळ होते की, आजच्या पिढीला त्याचे आश्चर्य वाटावे. त्या वेळी आजच्यासारखे प्रत्येक मोहल्ल्यामध्ये हार्मोनियमचे क्लास नव्हते अथवा संगीत शिकविणारे शिक्षकही नव्हते. घरातून 'पळून' जाऊन (त्या वेळी राजरोस 'चालत' जाण्याची कोणाची हिंमत नसे!) गुरुगृही सेवा करूनच शिकण्याचे ते दिवस होते. वयाच्या सुमारे दहाव्या-अकराव्या वर्षी एका हरिदासाबरोबर साथ करिताना कोणा विष्णुबुवांची हार्मोनियम आयुष्यात त्यांनी प्रथमच पाहिली व ऐकली. त्या स्वरांनी गारुड्याच्या पुंगीने नाग जसा मोहित होतो तशी त्यांची अवस्था झाली, आणि हार्मोनियम ठेवावयाच्या पेटीवर सबंध कीर्तनभर स्वार होऊन

विष्णुबुवांच्या बोटांकडे बारीक लक्ष त्यांनी दिले. "काळ्या कुळकुळीत व पांढऱ्या शुभ्र पट्ट्यांची शोभा सृष्टीतील दुसऱ्या कोणत्याही वस्तूला नाही, असे त्या वेळी मला वाटे आणि अजूनही वाटते," असे ते लिहितात. (पृष्ठ ४) ह्यात महत्त्वाची गोष्ट अशी की, विष्णुबुवांची बोटे पाहून प्रत्येक आर्येच्या शेवटी येणाऱ्या 'रामारामा रघूत्तमा रामा' म्हणण्याच्या वेळी विष्णुबुवा बोटे कशी टाकतात ते नवरात्रात रोज होणाऱ्या कीर्तनातून त्यांनी 'नजरपाठ' केले होते. एकदा 'आता थोडा वेळ साथीची जरूर लागणार नाही', असे समजून विष्णुबुवा जरा पाय मोकळे करायला गेले, तेवढ्यात हरिदासबोवांनी अनपेक्षितपणे आर्या म्हणून 'रामा-रामा'ला सुरुवात केली, आणि विष्णुबोवांच्या गैरहजेरीत तशीच बोटे फिरवून दहा-अकरा वर्षांच्या गोविंदरावांनी त्यांची बेधडक साथ केली. "स्वर बरोबर आले पण ताल मागे राहिला." अशी आठवण गोविंदराव सांगतात. त्यांनी हार्मोनियमवर प्रथम बोटे टाकली तो हा प्रसंग.

गोविंदरावांच्या बाबतीतली महत्त्वाची गोष्ट अशी, की त्यांनी कोणाहीपाशी हार्मोनियमचे अगर गायनाचे पद्धतशीर शिक्षण घेतले नाही, अथवा कोणाचा गंडा बांधला नाही. ह्याला अपवाद एकच. त्यांच्या तरुण वयातले मशहूर सतारवादक बर्कतुल्ला खाँ, (ज्यांची कै. केसरबाईंनाही तालीम होती,) यांचा गंडा गोविंदरावांना बांधावयाला लागला होता. हार्मोनियम शिकणाऱ्याने सतारियाचा गंडा बांधणे म्हणजे सर्वच कारभार विलक्षण. पण एवढ्या मोठ्या सतारियाचे वादनही त्याखेरीज ऐकायला मिळणार नाही ही परिस्थिती. कारण गंडा बांधल्याखेरीज कोणताही साज वाजविणाऱ्याला आपली सतार ऐकवावयाची नाही, असा खाँसाहेबांचाच काय, त्या वेळीं सर्व कलाकारांचा कायदाच असे. कारण तो आपली विद्या चोरतो अशी अडाणी असली तरी प्रामाणिक समजूत. आणि हा सतारिया तरी सामान्य होता थोडाच! आता या विशिष्ट अडचणीच्या परिस्थितीत बांधलेल्या गंड्याचा उपयोग मात्र एवढाच झाला की, प्रत्यक्ष शिकावयाला मिळाले नाही, तरी ऐकावयाला भरपूर मिळाले. आणि हा फायदा त्यांच्या वादनाच्या दृष्टीने काय कमी महत्त्वाचा होता!

ह्या व्यासंगातली लक्षात ठेवण्यासारखी गोष्ट अशी की, त्यांच्या घरात आईच्या अगर वडिलांच्या बाजूने कोणाही पूर्वजाने संगीताचा अगर साहित्याचा व्यासंग केला नव्हता. नाटके पाहण्याचा वडिलांना थोडाफार शौक होता, पण त्यांतली सर्व पदे ते एकाच सुरात म्हणत असत! दहाव्या वर्षापासून त्यांना हार्मोनियमचे आकर्षण जडले. आणि "चौदाव्या वर्षापासून पत्नीच्या नाही तरी हार्मोनियमच्या आहारी मात्र मी गेलो," असे ते आत्मचरित्रात लिहितात. ('माझा जीवन-विहार', पृष्ठ १५.) ह्या त्यांच्या व्यासंगाला कोणतीही रीत अगर शिस्त नव्हती. कोठे काहीही जे ऐकावयाला मिळेल ते ऐकावयाचे, जिवाचा कान करून ऐकावयाचे, हार्मोनियमच्या उपयोगी काय हे पाहावयाचे आणि घोटून-घोटून ते आत्मसात करावयाचे. पण असे करिताना त्यातला निर्मळपणा, रेखीवपणा व मुख्यतः झोक आणि ढंग कसा साधेल याकरिता अहर्निश

रियाझ करावयाचा, हे त्यांचे धोरण असे. त्याकरिता त्या वेळीं मेळ्याच्या पदांची तालमीच्या वेळी साथ करणे आणि त्यात कमीपणा वाटत असतानासुद्धा अशी साथ करण्याकरिता आमंत्रण असलेल्या सर्व ठिकाणी रात्र-रात्र हिंडणे, अनेक नाटक-कंपन्या पालथ्या घालणे, त्यांतल्या पांडोबा गुरवांसारख्या वाईकर संगीत मंडळींच्या श्रेष्ठ गायक-नट असलेल्या मालकाकडून चाली बसवून घेणे, त्या वेळच्या किर्लोस्कर कंपनीत काम करीत असलेल्या भाऊराव कोल्हटकरांसारख्या नटश्रेष्ठांच्या चाली ऐकून-ऐकून पाठ करून त्या हार्मोनियमवर त्याच डौलाने बसविणे, भाऊरावांच्या मृत्यूनंतर दत्तोपंत हल्याळकर यांच्या करवीर-निवासिनी कंपनीत त्याच उद्देशाने त्यांच्या 'वीरतनय' नाटकाची पदे बसवून देण्याची संधी साधणे व त्याच निमित्ताने त्या वेळच्या बहुतेक नाटक कंपन्यांमधून त्यांची पदे ऐकून, गळ्याने गुणगुणून, हार्मोनियमवर त्याच डौलाने येईपर्यंत त्याच्यावर अखंड रियाझ करीत राहणे हेच कार्यक्रम त्यांच्या हिशेबी, शाळा-कॉलेजच्या शिक्षणापेक्षा अधिक महत्त्वाचे ठरले. हार्मोनियमच्या वेडापायी असाधारण बुद्धिमत्ता असूनही तीन वेळा मॅट्रिकला बसावे लागणे, प्रीव्हियसमध्येच कॉलेजला रामराम ठोकणे, त्यानंतर संटुक वकिलांच्या लॉ क्लासला वकील होण्याच्या बहाण्याने, पण खरे म्हणजे भाचूभाई भांडारे यांची हार्मोनियम व इतर गायक-वादकांची गाणी ऐकावयाला मिळतील ह्या उद्देशाने मुंबई गाठणे हाच उद्योग त्यांचा चालला होता. त्या काळी त्यांच्या संगीत-व्यासंगाचे तांत्रिक साधन सर्वस्वी हार्मोनियम या वाद्यात समाविष्ट झाले असल्यामुळे आणि नाटकातील संगीताला ते वाद्य अत्यावश्यक असल्यामुळे त्यांच्या व्यासंगाचे क्षेत्रही नाटके व नाटक कंपन्या यांच्या सभोवताली मर्यादित झाले होते. पुढे-पुढे नाटकातले संगीत पुरेसे न वाटून कोल्हापूरच्या देवीपुढे हजेरी देणाऱ्या संस्थानी गवयांची गाणीही ऐकीत ते नित्य उभे राहत. बहुतकरून ध्रुपद-धमाराचे गाणे आणि पखवाजाशी झुंज ही या हजेरीच्या गाण्याची बाणी असे. "त्यातले मला काहीच कळत नसे. पण कानांवरून स्वर व अनेक गायनपद्धती जात, एवढेच समाधान. हे केवळ माझे समाधानच नव्हते, तर संगीत व्यासंगाचे ते साधनही होते." असे त्यांनी म्हणून ठेविले आहे. (पृष्ठ २०)

या सर्व संगीत-नाटककंपन्यांमधून प्रवेश झाल्यामुळे, अगर करून घेतल्यामुळे, त्यांतली पदे शिकविता शिकविता फायदा असा झाला की, त्यांतली शेकडो पदे निदान तोंडपाठ आणि हार्मोनियमपाठ झाली इतकेच नव्हे, तर या कंपन्यांतून साथी करीत असता, "स्वतःचा आब राखण्याकरिता चालीचे प्रत्येक लहानसहान अंग घोटून ते साच्यात बरोबर बसेल असे व्यवस्थित करून ठेवणे भाग पडे." आणि मग अनेक कंपन्यांतील अनेक नटांना त्या चाली शिकविणे हा त्यांचा एक उद्योगच होऊन बसला. त्याविषयी अनुभवाचे बोलही ते असे लिहून जातात की, "शिक्षण देण्यात नेहमी हा फायदा असतो की, शिकणाऱ्यापेक्षा शिकविणाऱ्याच्याच ज्ञानाला अधिक पैलू पडून चकाकी चढते." (पृष्ठ ४०) शिवाय, स्वतःच हार्मोनियम वाजवून गाणाऱ्यासाठी आणखी अनुभवाचे बोल म्हणजे असल्या "अल्पायासाने स्वतःला व श्रोत्यांना तात्पुरते खूष

ळते. परंतु असा उभयविध व्यासंग कितीही केला, तरी गायनकलेमध्ये तर पण वादनकलेमध्येही असामान्य दर्जा प्राप्त होत नाही. म्हणून तो मोह आवरणे आहे." (पृष्ठ ४३)

उद्धृत केलेले हे सर्व लिखाण 'वीरतनय' नाटकाच्या पदांच्या तालमी घेण्याच्या आलेले आहे. पण अशा तालमी देतादेताच हार्मोनियम हे केवळ साथीचे हे, तर सतारीप्रमाणे एक स्वतंत्र वादनविलासाचा साज आहे, असा दर्जा त्याला ला अशी एक पुसट भावना त्यांच्या मनामध्ये निर्माण झाली. पुढेपुढे महान च्या सहवासामुळे त्यांच्या या भावनेचेच महत्त्वाकांक्षेत रूपांतर होऊन हार्मोनियम-त्यांनी गायकीच्या अंगाचा उच्चतम उत्कर्षबिंदू गाठला. त्या वेळी त्यांचे वय स वर्षांचे असावे.

दरावांनी कोणाचाही गंडा बांधला नाही, अगर कोणाकडूनही पद्धतशीर शिक्षण ही हे खरेच. पण त्याबरोबरच हार्मोनियम-वादनात त्यांना कोणाचाही आदर्श नाही, हेही तितकेच खरे. त्या काळात गणपतराव भैय्या, लक्ष्मणराव हैद्राबाद-भाचूभाई भांडारे ही तीनच नावे प्रसिद्ध होती. गणपतराव भैय्यांचे हार्मोनियम-ऐकून त्यांचा भ्रमनिरासच झाला. त्यांचे मोठे नाव, श्रीमंती, दरबारी ऐट, रावमहाराज शिंदे सरकार यांचे ते अनौरस पुत्र म्हणून त्या वेळी बोलले जात भोवती 'माशाल्ला', 'सुभानल्ला' करणाऱ्यांची प्रभावळ, वणवणत्या आवा-ट्या, डाव्या हाताने वाजविण्याची बोजड पद्धत, यात गोविंदरावांच्या हाताशी गले नाही. त्यांची हार्मोनियम ऐकण्याच्या पहिल्या संधीचा आनंद एकट्याने घेऊ णून भाचूभाईंना ते सांगावयाला गेले. भाचूभाईंनी (१८७८-१९०९) मुळीच खविला नाही. "कारण काय ते देव जाणे" असे तिरपे वाक्य तेथे गोविंद-न जातात. तरी पण ठुमरी, दादरे, कजरी, केहरवे वगैरेंच्या वादनात त्यांतील जिवंतपणा आणण्याचे गणपतरावांचे कौशल्यही त्यांच्या नजरेतून सुटले नाही. वाले लक्ष्मणराव ह्यांच्या बाबतीत तर त्यांची अगदीच निराशा झाली, व त्यांच्या गाचेच दर्शन त्यांना झाले. तरी पण त्यांच्यापासून एक धडा मिळाला तो असा क्रियेच्या गणिती खटाटोपात पडल्यास हार्मोनियम-वादनात गोडी राहणे अशक्य तालाची आवश्यकता वादनात निश्चितच आहे, पण लयीशी क्रीडा करण्यात जे रचनासौंदर्य साधता येते, तसे तालाशी झुंज खेळण्यात राहत नाही. "कुस्तीच्या तेत नृत्याचे लालित्य कोठून येणार?" असे ते म्हणतात. (पृष्ठ ९८) लयीशी वादनाचे वैशिष्ट्य गोविंदरावांनी अखेरपर्यंत सांभाळले. तालाशी झुंज देण्याचा तिटकाराच असे.

ना राहिले भाचूभाई भांडारे—त्या काळचे अतिशय नावाजलेले. "गोड हाताची गगी व उमजत सौंदर्यदृष्टी या दोहोंच्या मिलाफामुळे त्यांना बालगंधर्वांची उपमा तरी पण संगीताच्या शास्त्रीय विस्ताराकडे भाचूभाईंची बालगंधर्वांप्रमाणेच कधी

प्रवृत्ती झाली नाही, आणि तशी जरुरीही त्यांना भासली नाही. एकाच्या अंगुलीतून व एकाच्या गळयातून जे काही निघेल, ते सोज्वळ व गोडच. मग ते कितीही मर्यादित व पुनरावृत्त असो. आणि यामुळे त्या दोघांनाही कला-पंडितांच्या दरबारात सर्वमान्य असे हक्काचे शाश्वत स्थान प्राप्त झाले आहे," असे आदराचे उद्‌गार त्यांनी काढले आहेत. (पृष्ठ ५०). पण खुद्द भाचूभाईंकडून त्यांना शिक्षण असे मिळालेच नाही. व भाचूभाईंना आपल्या दैनंदिन कार्यक्रमामध्ये असल्या उद्योगाकरिता फुरसतही नसे. शिवाय, त्यांची वादनपद्धती शिक्षण देण्यासारखी नव्हतीच. चारदोन नाचाच्या गती, अनेक उर्दू चाली व मराठी नाटकांतली पदे एवढीच सामग्री त्यांच्या वादनात समाविष्ट होती. काही दिवस या चालींचा मोह गोविंदरावांना अर्थातच पडला होता. पण पुढे–पुढे भास्करबुवा व अल्लादियाखाँ यांच्या उच्च अभिजात संगीताची ओळख, सहवास आणि जिज्ञासा ह्यांनी त्यांना जन्मभर भारावून टाकिले व त्याच स्वरगंगेमध्ये ते अखेरी-पर्यंत नाहत राहिले.

एकूण, गोविंदरावांना या तीनही नामवंत वादकांचा आदर्श म्हणून तसा उपयोग झालाच नाही. कारण, शास्त्रीय रागविस्तार, चिजेची बंदीश व एकूण शास्त्रीय अभिजात संगीताचा विलास कोणाच्याही वादनात आढळला नाही. स्वतःचा मार्ग त्यांना स्वतःच शोधावा लागला. गुरू करण्यासारखा श्रेष्ठ हार्मोनियमवादक त्या काळात त्यांना कोणी दिसलाच नाही. कारण तो अस्तित्वातच नव्हता. अर्थातच स्वतःची स्वतंत्र पाऊलवाट निर्मून आपल्या हयातीतच तिला राजमार्गाची प्रतिष्ठा आणून देण्याचे महान कार्य त्यांना करावे लागले किंवा त्यांच्या हातून ते झाले.

•२•

गोविंदरावांना आपली वादनपद्धती आधी म्हटल्याप्रमाणे स्वतःच्या अनुभवाने अगदी स्वतंत्र अशी बनवावी लागली. पण ती बनविण्यात त्यांना खरा उपयोग झाला तो भास्कर-बुवा बखले ह्यांचा. शिवाय हार्मोनियमवादनामुळे त्या वेळच्या सर्वच नाटक–कंपन्यां-मध्ये त्यांची ये-जा होती. त्यात किर्लोस्कर कंपनीही आलीच. मुंबईला त्यांचा मुक्काम त्या कंपनीतच असता त्यांना प्रसिद्ध नट चिंतोबा गुरव एके दिवशी भास्करबुवांच्या सकाळच्या गाण्याला घेऊन गेले. आणि गोविंदरावांना तेथेच आपल्याला हवा असलेला योग्य असा आदर्श सापडला. भास्करबुवांनी त्या वेळी त्या काळात अपरिचित असलेली 'देशी' रागातली 'म्हारे डेरे आवो' ही चीज सुरू केली. "अस्ताई पुरी करून समेचे तोंड येताच जणू काही पायातील नूपुर न वाजविता ललितसुंदर गतीने लयबद्ध पावले टाकीत कोणी परीच आपल्यापुढे एकदम उभी राहिली, असे मला वाटले...पुढे चिजेचा विस्तार भरदार आणि पिळदार आलापांनी सुरू झाला. रागिणीची स्वरांगे खुलवून सजातीय, इतर पुढे-पुढे करणाऱ्या रागिणींपासून तिला बचावून, गर्दीतून वळसे घेत, कोणाला धक्का न देता, लयीशी क्रीडा करीत ती रागिणी लडिवाळ मुखाने समेचे चुंबन घेत असे. आणि हे

ललित-विलास प्रत्येक आवर्तनाला वैचित्र्यपूर्ण व अधिक उत्कट असे वाटत." भास्कर-रावांच्या या गायनाचे असे लालित्यपूर्ण वर्णन गोविंदरावांनी केले आहे (पृष्ठ ७२). भास्करबुवांची त्यांनी खूप गाणी ऐकिली, त्यांच्या पुष्कळ मैफलींना साथी केल्या, अनेक परिचित व अनवट रागातल्या कितीतरी चिजा, घरी-दारी भास्करबुवांनी त्यांना ऐकविल्या व गोविंदरावांनी त्या वेळच्या आपल्या फिरत्या आवाजात त्या आत्मसात केल्या. गोविंदराव अर्थातच त्यांना गुरू मानू लागले. पण भास्करबुवांना त्यांचे शिष्यत्व मान्य नसे. कारण मोकळ्या आवाजाने प्रत्यक्ष तालीम घेऊन त्याचा रीतसर रियाझ करण्याची गोविंदरावांची वृत्तीच नसे. त्यामुळे बुवा अर्थातच नाराज असत. "तुम्ही मोकळ्या आवाजाने मी सांगतो तसा रियाझ करीत नाही मग मी तुमचा गुरू कसा? व तुम्ही माझे नाव गुरू म्हणून इतरांना कां सांगता?" अशी बुवा तक्रार करीत. त्याला गोविंदरावांचे उत्तर असे, की "मला गवई व्हायचे नाही, माझे क्षेत्र हार्मोनियमपुरतेच मर्यादित आहे. व तुम्ही ज्या झोकाचे गाता तो झोक मला हार्मोनियममध्ये आणण्यासाठी त्या तुमच्या चिजांचा व गायनाचा उपयोग होतो," इत्यादी. तरी बुवांच्या समजुतीकरिता त्यांनी मोकळ्या आवाजाने गाण्याचा काही दिवस रियाज केला. तो पुढे त्यांनी नाटकांत नट म्हणून प्रवेश केला तेव्हा स्वतःच्या भूमिकेतील पदे गाताना फार उपयोगी पडला. बुवांचा सहवास त्यांना मधून मधून का होईना, पण वीसएक वर्षे सहज लाभला. त्यामुळे त्यांच्या वादनाला आतापर्यंत नसलेली शास्त्रीय बैठक व प्रतिष्ठा लाभली आणि अभिजात कलाकारांमध्ये त्यांची गणना होऊ लागली.

त्यांच्या बुवांच्या साथीची मला एकच हृद्य आठवण आहे. ती म्हणजे पुण्यात मेहुण-पुऱ्यातल्या रास्त्यांच्या वाड्यात झालेली त्यांची रात्रीची एक मैफल. माझे वय त्या वेळी साधारण चौदा वर्षांचे. माझा अभ्यास चांगला नाही म्हणून न्यू इंग्लिश स्कूलमध्ये छड्या मारणारे, पण बाहेर मी चांगल्या आवाजाचा मुलगा म्हणून लाड करणारे माधवराव साने त्या वेळी 'पूना गायन समाजा'चे सेक्रेटरी होते. त्यांच्याच कृपेने बुवांचे गोविंदरावांच्या साथीतले एकमेव गाणे एकावयाला मिळाले. बुवांच्या पाठीमागे तंबोऱ्यावर एका बाजूला बालगंधर्व व दुसऱ्या बाजूला मास्तर कृष्णराव होते. हार्मो-नियमवर अर्थातच गोविंदराव आणि तबल्यावर कदाचित त्या वेळेचे प्रसिद्ध शंकरभैया असावेत. सबंध मैफलभर बालगंधर्वांनी 'आ'सुद्धा केला नाही. मास्तरांनी मधून-मधून दोनतीन वेळाच तोंड घातले असेल. पण माझ्यावर त्या वयातही परिणाम झाला तो बुवांच्या गाण्याचा आणि गोविंदरावांच्या साथीचा. भास्करबुवांची एक उपज गेली की पूरक अशी गोविंदरावांची दुसरी उपज तितक्याच प्रभावाने जावयाची. एकमेकांच्या कलात्मकतेला डिवचत डिवचत जवळजवळ चार तास चाललेली ही मैफल ही माझ्या आयुष्यातली एक अविस्मरणीय घटना म्हणून आज साठ वर्षे माझ्या आठवणीत मी जपून ठेवली आहे.

आत्ताच म्हटल्याप्रमाणे गोविंदरावांच्या स्वतंत्र हार्मोनियमवादनाला शास्त्रीय घरंदाज-

पणा, लालित्य, आणि कलात्मकता आली, ती बुवांच्याच सहवासामुळे. त्यांचे स्वतंत्रपणे वादन असे मी अठ्ठावीस-एकोणतीस साली पुण्याला असताना प्रथमच 'भारत गायन समाजा'त ऐकले. तेथे दर गुरुवारी गोविंदरावांचे हार्मोनियमवादन व्हावयाचे. सरासरी पंधरावीस माणसे मावणारी ती लहानशी खोली. तीत श्रोते म्हणजे—गावात असले तर मास्तर कृष्णराव, प्रसिद्ध धृपदिये शंकरबुवा अष्टेकर, बापूराव केतकर, बाबूराव माटे वकील वगैरे प्रमुख मंडळी असावयाची. पाठीमागे दोन तंबोरे सुरात लागलेले, त्यावर एका बाजूला शिंदे व दुसऱ्या बाजूला भोपे, दोघेही मास्तरांचे शिष्य, असावयाचे. एकाच स्वरात बरोबर ट्यून केलेल्या दोन कॅझरील बनावटीच्या हार्मोनियम. एक गोविंदरावांच्या हातांत, तर दुसरी गुरुवर्य सुरेशबाबू यांच्या हातांत. सुरेशबाबूंचा हात हा गोविंदरावांच्याच खास वळणावर होता व त्यांचा हार्मोनियमवादनातला आदर्शही गोविंदरावच होते. चिजेची सबंध बंदीश दोघे मिळून दोन्ही हार्मोनियमवर अगदी एकसारखी एक-समयावच्छेदेकरून वाजवीत. जणू काही गोविंदराव दोन्ही हार्मोनियमवर स्वतःच वाजवीत आहेत. स्वतंत्र वादन बहुतेक गोविंदराव करीत व मधूनमधून सुरेशबाबू एखादी उपज घेत. पण चिजेचा मुखड्याच्या आधी येणारा भाग आणि मुख्यतः मुखडा मात्र दोघे दोन्ही हार्मोनियमवर एका सुताचाही फरक न करिता सारखा वाजवीत. हा कार्यक्रम दर गुरुवारी चाले. दोन्ही एकाच सुरात लावलेल्या हार्मोनियम आणि दोन्ही कसबी कलाकारांनी वाजविलेल्या अशा ऐकण्याचे हे भाग्य मला सुरेशबाबूंचा त्या वेळचा शागीर्द म्हणूनच मिळाले. त्या मैफलीचे वैभव, गुणवत्ता व परिणामकारकता जन्मभर लक्षात राहण्यासारखी होती. ज्यांना त्या ऐकायला मिळाल्या त्यांचे ते पूर्वजन्मीचे सुकृतच समजले पाहिजे. सुरेशबाबूंना कधीही विचारले की, "अमक्या-तमक्याची पेटी तुम्ही ऐकलीत ती कशी होती?" तर ते म्हणत, "ठीक होती. चांगली वाजवली, पण त्यात 'गोविंदरावपणा' नव्हता!"

आणखी एक आठवण सांगितल्याखेरीज राहवत नाही. साधरण चाळीस–एक्केचाळीस साली मुंबईतील ट्रिनिटी क्लबात एक अपूर्व योग जमून आला होता. विठ्ठलराव कोरगावकरांच्या हार्मोनियमवादनाचा तो कार्यक्रम होता. आपण समोर दिसलो तर विठ्ठलरावांना संकोचल्यासारखे होईल, म्हणून गोविंदराव मुद्दाम आधी येऊन आतल्या खोलीत विठ्ठलरावांना न दिसेल अशा बेताने बसले व तेथूनच त्यांचे वादन त्यांनी ऐकले. वादन झाल्यानंतरच ते बाहेर आले व "फार छान! निर्मळ! बरेच दिवसांनी ऐकायला मिळाले," वगैरे उद्गारले. विठ्ठलरावांनी मग आग्रह केला की, "माझी हार्मोनियम तुम्ही अशी लपून ऐकली, तर आता तुम्ही ऐकविलीच पाहिजे..." विठ्ठलरावांच्या आग्रहाने दुसऱ्या दिवशी गोविंदरावांचे स्वतंत्र वादन झाले, त्या वेळचे दृश्य अजून माझ्या डोळ्यांसमोर आहे.

गोविंदरावांचे वादन सरासरी दोनएक तास झाले. ट्रिनिटी क्लबची जागा लहानशीच, पंधरावीस माणसे बसतील एवढीच. पण तीत एवढी खेचाखेच झाली की, मुंगी शिरायला-सुद्धा वाव नव्हता. उकाडा तर भयंकर होता. पण उन्हाळ्यात पाण्याविना भाजलेल्या

जमिनीवर पाऊस पडल्यामुळे एकदम टवटवी यावी तसे गोविंदरावांचे वादन सुरू झाल्याबरोबर सर्व मंडळी प्रफुल्लित झाली. त्यातली सुरुवातीची चीज चाळीस वर्षांनंतर आजही मला आठवते—'आज आनंद मुखचंद्र' ही ती खोकर रागातील झपतालातील चीज.

त्यातला गायकीचा भाग ह्याच खरा महत्त्वाचा. म्हणजे चिजेचे चलन, एकूण डौल, एकावर चढ दुसरी अशा अनेक अकल्पित उपजा, जोषात वर जाऊन इतक्या उंच अंतराळात फिरणारी ही तान आता सम कशी पकडणार असे वाटत असतानाच एखाद्या अनपेक्षित ठिकाणी कलाटणी देऊन चिजेच्या चेहऱ्याला एकही सुरकुती न पडता समेवर गोंडसपणे येण्याचा अचूक अंदाज, हेच त्या वादनाचे वैशिष्ट्य होते.

आपल्या हार्मोनियममधला हा स्वरांचा सच्चेपणा, निर्मळपणा व सौंदर्य यामुळे गोविंदरावांनी हार्मोनियमला भारतीय संगीतात मानाचे स्थान मिळवून दिले, यात शंका नाही. हेच गाणाऱ्यांच्या भाषेत सांगायचे म्हणजे, त्यांनी आपल्या हार्मोनियमवादनात 'गायकी' आणली व अत्यंत श्रेष्ठ प्रकारच्या गायकीचा असर या निर्जीव लाकडी खोक्यातून होऊ शकतो, हे सिद्ध केले. मघाशी मी सांगितले की, त्यांच्या पूर्वी व आत्ताही अनेक पेटीवाले होऊन गेले व आहेत. पण त्यांच्यात अशा तऱ्हेची 'गायकी' किती जण संक्रांत करू शकले? गोविंदरावांचे असाधारण बुद्धिचातुर्य हेच की, मर्यादित कक्षेपर्यंत का होईना, हार्मोनियममध्ये श्रेष्ठ दर्जाची 'गायकी' निघू शकते, हे त्यांनी दाखवून दिले.

यानंतर त्यांचे वादन ऐकण्याच्या अनेक संधी मला मिळाल्या. दर वेळेचा अनुभव काही वेगळाच असे. त्यांच्या सर्वांच्याच आठवणी सांगणे अप्रस्तुत होईल. पण त्यांच्याच वादनाने प्रभावित झाल्यामुळे आपणही हार्मोनियम वाजवावी, अशी मलाच एकदा ऊर्मी आली होती. दोनतीन महिने खूप मेहनत केली, आणि जी काही तयारी केली, (त्यात मी एक खास वादनासाठी नवीनच बनविलेली शुद्धकल्याणातली धूनही होती,) ती सर्व गोविंदरावांना वाजवून दाखविली. मनातला उद्देश असा की, सुरेशबाबूंच्यासारखे आपणही त्यांच्या मैफलीत साथीला बसावे. माझ्या मनातला भाव त्यांनी ओळखला आणि म्हणाले, "तुम्ही कशाकरता हा व्याप करता, हे मला कळले. पण तुमचा आवाज चांगला आहे. तो घालवून बसाल. तुम्ही गाणे सोडू नका, आणि ह्या हार्मोनियमच्या फंदात पडू नका." यानंतर हार्मोनियम जी मी सोडून दिली ती आजतागायत. याचे खरे कारण माझ्या मागून लक्षात आले. ते असे की त्यांचे स्वतःचेच हार्मोनियममधील लक्ष तेव्हापासून कमीकमी होत चालले होते, व प्रत्यक्ष गाण्याकडेच त्यांची प्रवृत्ती अधिकाधिक होत चालली होती. मला त्यांनी शिकविले ते गाऊनच शिकविले, हार्मोनियम वाजवून नाही.

वाद्य कितीही चांगले असले अथवा ते कितीही चांगले वाजविता आले, तरी त्याचा अपुरेपणा मला वाटते सर्वच वादनकारांना कमीअधिक प्रमाणात जाणवतोच. पुष्कळसे वादनकार आरंभीच एखाद्या वाद्यावर निष्णात होऊनसुद्धा शेवटी प्रत्यक्ष गायनाकडेच वळतात. बडे गुलामअलीखाँ प्रथम सारंगी वाजवूनच चरितार्थ चालवीत असत. पण नंतर त्यांनी गाण्याकडेच आपले लक्ष केंद्रित केले; व तोच त्यांनी आपला व्यवसाय केला.

पुण्याच्या महमदखाँसाहेबांची गोष्ट अशीच. श्री० गजाननराव जोशी उत्कृष्ट व्हायोलिन-वादक असूनही त्यांनी अखेर गवयाचाच पेशा पत्करला. तसेच, अनेक सतारिये—विलायतखाँ, रइसखाँ वगैरे—सतार वाजविता-वाजविता मधूनच गावयाला लागतात. याचा अर्थ असा, की संगीताचे अंतिम सुख वादनात नाही, ते गाण्यातच आहे, असे त्यांच्या अनुभवाला येत असावे. गोविंदरावांनी शेवटी शेवटी हार्मोनियम वाजविण्याचे सोडूनच दिले होते. त्यांचा आवाज गाण्याच्या दृष्टीने अगदीच मेहनत न केलेला आणि त्यामुळे त्यांचे गाणे सर्वसाधारण श्रोत्याला समजणेही कठीण होई. तरीही ते गाण्यात अगर गाणे शिकविण्यात रमून जात असत.

गोविंदरावांनी कधी बिदागीकरिताच हार्मोनियम वाजविली असे झाले नाही, हे लक्षात ठेवले पाहिजे. "मी धंदेवाईक पेटीवाला नाही," हा त्यांचा मानबिंदू होता. पुढेपुढे एखादे वेळी कदाचित त्यांनी पैसे घेतलेही. पण ते फारच क्वचित. मी ज्याचा सेक्रेटरी होतो त्या बॉम्बे म्यूझिक सर्कलमध्ये त्यांचे हार्मोनियमवादन ठरविले त्या वेळी, 'मी पैसे घेणार नाही,' म्हणून त्यांनी निक्षून सांगितले. "ही दीडशे लोकांची संस्था आहे. या सर्वांवर तुमच्या उपकारांचे ओझे लादण्याचा मला काय अधिकार ? पण तुम्ही पैसे घेतले नाही तर संस्था तुम्हांला काहीतरी भेटवस्तू दिल्याशिवाय राहणार नाही." असे मी सांगितले, तेव्हाच त्यांनी पैसे घेतले. पण एकंदरीने कार्यक्रम स्वीकारताना ही गाणाऱ्या-वाजविणाऱ्यांची व रसिकांचीच संस्था आहे की नाही हाच विचार त्यांच्या मनात मुख्यतः असे, ही महत्त्वाची गोष्ट. त्यांच्या बहुतेक सर्व मैफली या गाणाऱ्या-वाजविणाऱ्यांसाठीच असत. एकदा एका संस्थानी राजवटीत राज्यारोहणाच्या निमित्ताने अगर अन्य काही कारणाने त्यांच्या हार्मोनियमवादनाचा कार्यक्रम ठरविण्यासाठी एक गृहस्थ आले. "मुंबईतल्या पुष्कळ कलाकारांची गाणी तेथे होणार आहेत. तुम्ही मागाल तितके पैसे देऊ," वगैरे भाषा त्यांनी केली. "गाणे कोठे आहे व किती मंडळीं असतील, व ते कोण ?" अशी चौकशी करिता त्यांनी सांगितले की, "हे सर्व कार्यक्रम आम-जनतेसाठी आहेत." "तर मग मी मुळींच येणार नाही." हे उत्तर! एकूण त्यांच्या वादनाचे कार्यक्रम नेहमी खऱ्या रसिकांसाठीच होत असत. पण पुढे, पैसे घेत असतानादेखील व्यावसायिक दृष्टीपेक्षा ऐकणारे खरे रसिक आहेत की नाही, हेच पाहण्याकडे त्यांची दृष्टी असे. आणि साथ तर भास्करबुवांच्या नंतर त्यांनी कोणाची केली असे मला तरी माहीत नाही. वझेबुवांची केली होती. पण ती बऱ्याच आधीच्या त्यांच्या उमेदवारीच्या काळात. रियाझाला उपकारक म्हणून. पण वझेबुवांची शूर मर्दाची गमकप्रधान गायकी हार्मोनियममध्ये कशी उतरणार ?

भास्करबुवांना जरी ते गुरू मानीत असत, आणि त्यांच्याविषयी शेवटपर्यंत ते कृतज्ञ राहिले, तरी त्यांची खरी भक्ती जडली ती अल्लादियाखाँवरच. अल्लादियाखाँपेक्षा श्रेष्ठ आदर्श त्यांना लाभलाच नाही. त्यांना ते परात्पर-गुरू मानीत असत. कारण भास्कर-बुवांचेही हेच भक्तिस्थान होते. फैझमंहमदखाँ आणि नत्थनखाँ आग्रेवाले यांच्या

तालमीत तयार झालेल्या भास्करबुवांनी त्या काळी अमाप लोकप्रियता आधीच संपादन केली होती. त्या वेळी त्यांच्या तोडीचा कोणी गवय्या नव्हता. एवढा मोठा अखिल भारतीय कीर्तीचा कलाकार, पण तो अल्लादियाखाँसाहेबांच्या पाठीमागे तंबोऱ्यावर बसण्यात धन्यता मानीत असे. आणि खरे म्हणजे खाँसाहेबांची योग्यता भास्करबुवांनीच गोविंदरावांना पटवून दिली होती. आपल्या सर्व हयातभर गोविंदरावांचे श्रद्धास्थान खाँसाहेबच राहिले. खाँसाहेब कधीही त्यांना भेटले, मग ते त्यांच्या बाबुलनाथजवळच्या कमऱ्यात असो, एखाद्या सार्वजनिक जलशाच्या ठिकाणी असो, अगर रस्त्यावर असो, त्यांच्या पायांना हात लावून, लवून नमस्कार केल्याखेरीज ते राहिले नाहीत. आणि दर वेळी मी बरोबर असल्यामुळे मीही गोविंदराव करतात म्हणून, दर वेळी त्यांना तसाच नमस्कार केलेला आहे. शंकराच्या पिंडीवर हातातून चुकून बेलपत्र पडले तरीही पुण्य लागते असे म्हणतात; मलाही ते लाभले असावे. कारण पुढे गोविंदरावांच्याच अनुग्रहामुळे या घराण्याची तालीम मला मिळाली, असा माझा समज आहे. "त्यांच्या गायकीत बुद्धीची कल्पकता, सौंदर्यदृष्टी आणि शास्त्राची सुसंगती ही गुणत्रयी किंवा आध्यात्मिक भाषेत सांगायचे म्हणजे 'त्रिपुटी' इतक्या 'साम्यावस्थे'त त्यांनी तोलून धरली होती की, त्यांच्या गायनकलेला कसलीही मोहाची बाधा कधीही झाली नाही. एखाद्या महानदीप्रमाणे, शास्त्राच्या तटबंधाला लीलेने लगट करीत तालाच्या खडकांभोवती मनोहर भोवरे निर्माण करीत आणि रागरागिण्यांच्या निरनिराळ्या प्रदेशांतील वृक्षांच्या तरल पडछाया आपल्या पृष्ठभागावर उमटवून त्या त्या प्रदेशाची शोभा वाढवीत असंख्य मनोहर मुखांनी समुद्राला मिळणारी अशी खाँसाहेबांची गायनगंगा होती" असे खाँसाहेबांच्या गायकीचे वर्णन गोविंदरावांनी आत्मचरित्रात केले आहे. (माझा जीवनविहार, पृष्ठ ४५५.) शिवाय, "मुष्किल रागात मुष्किल फिरत करणारा व अत्यंत धीम्या लयीत दोनदोन आवर्तने फिरून यत्किंचितही मुद्रा अथवा आसनभंग न करिता अत्यंत सहजसौंदर्याने समेचा आणि चिजेच्या तोंडाचा सुंदर संगम साधणारा गायक गेल्या चाळीस वर्षांत माझ्या तरी ऐकण्यात आलेला नाही," असे ते याच ग्रंथात म्हणतात. आणि "ह्या भगीरथतुल्य गायनसम्राटाने आपल्या असीम तपश्चर्येच्या प्रतापाने महाराष्ट्रात (उत्तरेकडून) आलेल्या या प्रचंड गायनगंगेचा स्रोत शिरावर झेलणारा असा त्यांच्या पुत्रांपैकी किंवा इतरांपैकी कोणी तपोनिष्ठ न भेटल्यामुळे ती गंगा सरस्वती नदीप्रमाणे मुंबईच्या भूमीत अल्लादियाखाँसाहेबांच्या बरोबरच अदृश्य झाली," असा विलाप अल्लादियाखाँ यांच्या चरित्रात त्यांनी केला आहे. ('अल्लादियाखाँ यांचे चरित्र' : पृष्ठ १०.) यात महत्त्वाची गोष्ट अशी, की केसरबाई अथवा मंजीखाँ यांची वर्णने कितीही आदराने त्यांनी याच ग्रंथात केली असली, तरी या वरील वर्णनात त्यांनाही गोविंदरावांनी वगळले आहे, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. जन्मभर खाँसाहेबांच्याच गायकीचा असर त्यांच्यावर राहिला आणि "त्यांच्या अंताबरोबरच माझे संगीतकलेतील ध्येय नाहीसे झाले....त्यांच्या महनीय योग्यतेकडे पाहिले म्हणजे, संगीत-विद्यामंदिराच्या कळसावरील तेजोमय दीप निमाला, याबद्दल अलोट दुःख

होते...ही भारतीय संगीताची हानी केव्हाही भरून येणारी नाही. त्यांच्या निधनाने माझ्या अंतःकरणात जी उदासीनता निर्माण झाली आहे ती यामुळेच," असेही त्यांनी 'जीवनविहार' या आत्मचरित्रात लिहून ठेविले आहे. (पृष्ठ ४५६/७.)

गोविंदरावांची खाँसाहेबांवरची अपार श्रद्धा लक्षात घेता एका गोष्टीचा मात्र विस्मय वाटतो. एवढी प्रचंड भक्ती असताना खाँसाहेबांनी मात्र त्यांना फार जवळ येऊ दिले नाही; विद्या चोरतील म्हणून! त्यांची कोल्हापुरातील असंख्य गाणी अठराशे पंच्याण्णव ते एकोणीसशे वीस या पंचवीस वर्षांत गोविंदरावांनी ऐकिली व फक्त ऐकूनऐकून ती गायकी आपल्या हार्मोनियमवादनात त्यांनी सामील केली होती. त्यांचे वादन म्हणजे खांसाहेबांच्याच या अतुलनीय गायकीचा हार्मोनियममधील आविष्कार होता, अर्थातच हार्मोनियमच्या मर्यादा लक्षात घेऊन. इतकेही असून खांसाहेबांनी त्यांना जवळ येऊ दिले नाही व आपण मोगूबाईंना तालीम देत असताना त्या वेळी ते शेजारीच राहत असल्यामुळे, चिजा चोरतील म्हणून मोगूबाईंना त्यांनी राहण्याची जागा बदलायला लाविली होती. "त्यांची 'खोपडी' ('खोपडी' म्हणजे डोके) अजब आहे" हे खाँसाहेबांच्या तोंडचेच वाक्य म्हणून मोगूबाई सांगतात. दुरून नुसती तालीम ऐकूनही ते चिजा चोरतील ही भीती. आणि ती खरीच होती. गोविंदरावांची, नुसती चीज ऐकून आत्मसात करण्याची बुद्धिमत्ता असाधारण होती. "या माझ्या मधुकरवृत्तीला कोणी चोरीचे कसब म्हणतात. आणि काही थोर थोर गायक मला शक्यतो दूर ठेवितात. ते केव्हाही थोरच होत. त्यांना कोण दोष देणार! आपले दुर्दैव! दुर्दैवाला शिरोभागी धारण करून थोर गुणिजनांच्या पडछायेत फिरत राहण्याची मला सवय झाली आहे." हे 'व्यासंगा'तील कडवट वाक्य बर्कतुल्लाखाँ यांच्या संदर्भात आले असले, तरी त्यातला खरा रोख खाँसाहेबांच्यावरच आहे, हे माझ्यासारख्या त्यांच्या जवळच्या माणसांना माहीत आहे. तथापि खाँसाहेबांनी किती जरी दूर ठेवले, तरी विद्या चोरीला जायची ती गेलीच! अशा रीतीने विद्या चोरून ठेवण्याची वृत्ती ऱ्याऐंशी सालीसुद्धा कित्येक कलाकारांमध्ये तग धरून आहे! पण संगीताची दुनियाच विचित्र आहे. त्याला कोणाचा काय इलाज?

गोविंदरावांची गायकी जरी मुख्यतः अल्लादियाखाँची होती, तरीही तीवर इतर अनेकांचे संस्कार झाले होते. उदा० बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकरांची गाणीही त्यांनी पुष्कळ ऐकिली होती आणि दर वेळी त्यांना "सीमोल्लंघनाच्या स्वारीतील गजराजाच्या गंभीर गतीची आठवण होई." रहिमतखाँच्या गाण्यात त्यांना मधातून बुडविलेल्या बिनबियांच्या काबुली द्राक्षांचा रसाळपणा आढळतो. अब्दुलकरीमखाँच्या स्वरमाधुरीत खाँसाहेबांची स्वतःची आणि श्रोत्यांचीही समाधी लागण्याची त्यांना साक्ष पटते. अल्लादियाखाँची गायकी म्हणजे सामान्यांना न साधणारी संस्कृत भाषेतील 'भगवद्गीता', तर मंजीखाँची गायकी म्हणजे विविध अलंकारांनी, उपमांनी, उत्प्रेक्षांनी रंगविलेली मराठी 'ज्ञानदेवी'च त्यांना वाटते. आणि मोजुद्दीनखाँची 'गोविंद, राखो शरण' ही ठुमरी ऐकताना त्यांच्या डोळ्यासमोर गजेंद्रमोक्षाचे संपूर्ण चित्र उभे राहते.

आणि भैरवीने श्रोत्यांच्या डोळयांत अश्रू आलेले पाहून मोजुद्दीनखाँच्या "जन्मभर या रागाच्या भोवती घिरट्या घालणाऱ्या मला तुमच्याकडून एवढी तरी हक्काची दाद नको काय?" या वाक्याची ते आठवण देतात. अशा कितीतरी थोर थोर कलाकारांच्या आठवणी त्यांनी सांगितल्या आहेत. त्यांत वझेबुवा आले, आग्रेवाले नत्थनखाँ आले, फैयाझखाँ आले आणि इतरही कित्येक. त्या सर्वांचा असर त्यांचा वादनावर झाला होता.

पण यात आणखी एक उल्लेख अतिशय महत्त्वाचा असल्यामुळे करणे अटळ आहे. तो म्हणजे गायिका गोहरजान यांचा. त्यांचा निर्देश प्रस्तुत पुस्तकात 'हिंदुस्तानची बुलबुल' व 'रंगदेवता' म्हणून अगदीच त्रोटक आलेला आहे. पण 'जीवन-व्यासंग' ह्या त्यांच्या मरणोत्तर प्रकाशित झालेल्या लेखसंग्रहात त्यांच्यावर एक स्वतंत्र लेखच आहे. पुढे 'मानापमान' नाटकाच्या गोविंदरावांनी दिलेल्या चालींच्या संदर्भात माझ्यावर त्यांचा असर कसा पडला, हे त्यांनी सांगितले आहे. त्या दृष्टीनेही या लेखाचे महत्त्व आहे. तो लेख खरा म्हणजे एकोणतीस साली झालेल्या गोहरजानच्या निधनानिमित्त लिहिलेला मृत्युलेख आहे. "हिंदी पद्धतीच्या ललितसंगीताचा आदर्श भंगून गेला... आपल्या नाजूक परिमलाने श्रोत्यांना आल्हाद देणारी हिंदी संगीताच्या उपवनातील जातिकुसुमाची लता मातीत मिसळली...एकंदर प्रसंग पाहून त्यांनी एक पेचदार घडणीची सुंदर चीज सुरू केली—तो रसाने ओथंबलेला, खुला, ऑर्गनसारखा भरदार स्वरेल आवाज, बोलांचा स्वच्छपणा व लाडकेपणा, नववधूच्या भालपटलावर मौक्तिकमालेप्रमाणे शोभणारी चिजेच्या मुखड्यावरील दाणेदार तान, कसलेल्या सारंगीवादनाची साथ, व दिल्लीमधल्या नामांकित तबलियाचा वरातीच्या अबलख वारूप्रमाणे नाचत येणारा तयार सफाईदार तबल्याचा बोल आणि या सर्वांचे एकाच वेळी पूर्ण मिलाफाने समेवर येणे यांचा श्रोत्यांच्या मनावर अननुभूत परिणाम झाला. पहिल्या समेच्या वेळी सर्व दिवाणखाना 'हा', 'वाहवा'च्या घोषांनी चिल्लावून उठला," असे वर्णन आहे. पुढे त्या वेळच्या रूक्ष शास्त्रीय (हा संदर्भ त्या वेळच्या प्रसिद्ध बाबलीबाईविषयी असावा) गायनाविषयी टीका करिताना ते म्हणतात, "सारांश, बुद्धीने भावनेचे, म्हणजे शास्त्राने कलेचे सिंहासन हिसकावून घेतले आहे. तथापि गादीच्या मूळ मालकाला न विसरणारा पराक्रमी सेवक ज्याप्रमाणे लोकप्रेमाला सर्वथैव प्राप्त होतो, त्याचप्रमाणे भावनेला न विसरणारा गायक अर्थातच अधिक लोकप्रिय ठरतो. गोहरजानच्या असामान्य लोकप्रियतेचे एक मुख्य कारण हे होते की, त्यांनी भावनेला आपल्या गायनापासून दूर लोटले नाही..." कारण ठुमरीसारख्या चिजांची गायकी मुख्यत्वे भावनाप्रधान असल्याने चिजेतील बोल भावनानुकूल स्वरसमुदायात गोवले गेले पाहिजेत, हे उघड आहे; आणि प्रथम बोलाचा उच्चार अत्यंत गोंडस व अर्थपूर्ण असा केला, तरच रसानुकूल भावना जागृत होते...(१) सुरमें बात पैदा होनी चाहिये। (२) बोलमें बात पैदा होनी चाहिये। (३) बातमें बात पैदा होनी चाहिये। या एकापेक्षा एक वरचढ अशा तीन कसोटींना ठुमरीसारखे गायन उतरले पाहिजे. असा

तज्ज्ञांचा कटाक्ष आहे....आणि अशा प्रकारचे भावनाप्रचुर गायन गोहरजानसारख्या गोड व निर्दोष कंठातून ऐकताना जणू काही, गायनमंदिराच्या शृंगारलेल्या अजब ऐनेमहालात प्रवेश केल्याप्रमाणे श्रोत्यांना वाटले, तर त्यात नवल नाही." (जीवन-व्यासंग : 'गायिका गोहरजान', पृष्ठ २४ ते ४३.)

सांगण्याचा सारांश असा की, अनेक श्रेष्ठ कलावंतांची कला ऐकून ऐकून गोविंदरावांनी आपली वादनकला समृद्ध केली होती. आणि त्या प्रत्येकाचे संस्कार त्यांच्या वादनातून कोठे कोठे उमटत असले, तरी ते सर्व संस्कार एका मुशीत ओतून त्याचे एक अलौकिक रसायनच त्यांनी बनविले होते व तोच त्यांच्या वादनकलेचा आविष्कार होता. पण त्यांचा आधीपासूनचा पाया मात्र खास अल्लादियाखांसाहेबांचाच होता. त्याचेच ते जन्मभर भाष्यकार झाले. त्यांचीच त्यांनी हयातभर रखवालदारी केली, नव्हे आपल्या परीने शक्यतो आमच्यासारख्यांना प्रत्यक्ष तालीम देऊन त्याचा प्रसारही केला.

· ३ ·

नाट्यसंगीतातील पांडोबा गुरव यवतेश्वरकर, भाऊराव कोल्हटकर दत्तोबा हल्याळयर, कृष्णराव गोरे, वगैरे निरनिराळ्या श्रेष्ठ गायक-नटांचा संस्कार आणि/अथवा साथी मोजुद्दीनखाँ, गोहरजान, मालकाजान, जोहराबाई वगैरेंचा पूरब ढंगाचा खोल असर, तसेच अभिजात शास्त्रीय संगीताच्या अत्युच्च स्थानावर आरूढ झालेले आणि मानलेले गुरू भास्करबुवा बखले, परात्पर गुरू अल्लादियाखाँ, बाळकृष्णबुवा आणि इतर मान्यवर गायक यांच्या अभिजात संगीताच्या नित्य श्रवणामुळे आणि/अथवा साथीमुळे त्याही संगीतावर मिळविलेले प्रभुत्व, या सर्वांचा परिपाक म्हणजे त्यांनी खाडिलकरांच्या 'मानापमान' नाटकाला दिलेल्या चाली. "मला काय पाहिजे हे तुम्हांला कळते व तुम्हांला काय पाहिजे हेही तुम्हांला कळते," असे खाडिलकरांनी त्यांना सांगितले, व "आपल्या सर्वच नाटकांना तुम्ही चाली देत चला," अशी भाषा केली. 'मानापमान नाटकातल्या चालीं'मुळे नाट्यसंगीतात एक अभूतपूर्व अशी क्रांतीच झाली.

त्या क्रांतीचे स्वरूप समजावून घेण्यासाठी 'मानापमाना'च्या आधीची नाट्यसंगीताची परिस्थिती काय होती, हे पाहणे जरूर आहे. 'मानापमाना'च्या आधीच्या चाली म्हणजे, कोल्हटकर-युगातील उडत्या, पारशी, उर्दू, गुजराती चाली.

कोल्टकरांच्या उडत्या, पारशी, उर्दू, गुजराती चालींमुळे नाटकातील पद्यांत पूर्वीच्या किर्लोस्करी पद्धतीच्या संगीताच्या अपेक्षेने सुरुवातीला नावीन्य वाटले खरे, पण वस्तुतः ते धर्मांतरच होते, असे गोविंदराव म्हणतात. या चालींची केवळ नवीनतेच्या नादाने कोल्हटकरांनी मराठी रंगभूमीवर खैरात केली, तेव्हापासून मराठी नाटक मंडळ्यांना नव्या-नव्या चाली शोधावयाचा नाद लागला. या नवीन नागमोडी चालींच्या चक्रव्यूहात सापडल्यामुळे नाटकातील काव्य मात्र दुर्बोध होऊ लागले. किर्लोस्करांच्या वेळचे तेजस्वी आवाजाचे नटही अस्ताला गेले होते अगर जात होते. अशा स्थितीत चालींचे नावीन्य

आणि गायनाचा विस्तार या दोहोंवरच संगीताची मदार ठेविली गेली. त्यामुळे आधीच्या युक्तायुक्ततेचा काही विधिनिषेधच राहीनासा झाला होता. कारण चाली नव्या पाहिजेत, हाच एक हव्यास लागल्यामुळे कोणत्या प्रसंगाला व कोणत्या रसाला पोषक कोणती चाल होईल इकडे कोणाचेच लक्ष नव्हते. पात्राला व कर्त्याला आवडतील त्या चालीवर पद्ये रचण्याची प्रथा रूढ झाली. अर्थातच त्याबरोबर पद्यातील काव्यगुण व नादमाधुर्य संपुष्टात येऊ लागले. अस्खलित वाणीतून येणाऱ्या भावनापोषक गाण्याची जागा मुळीमुळीत शब्दांनी व अमर्याद स्वरविस्ताराने पटकावली. शास्त्रीय संगीतज्ञ म्हणजे 'तानबाज कलावान' यांचाच रंगभूमीवर शिरकाव व गौरव होऊ लागला...तानबाजीपेक्षा स्वरनिष्ठा हा शब्द गौरववाचक दिसला असता, पण तो सत्याला सोडून ठरण्याची शक्यता जास्त. स्वरनिष्ठा आणि शब्दनिष्ठा यांचा योग्य मिलाफ किर्लोस्कर–देवलांच्या युगात दिसून आला होता. त्यानंतर कोल्हटकरयुगात दोन्ही निष्ठा तळाला गेल्या आणि खडकाळ शब्दांभोवती तानांचे शेवाळ मात्र जमू लागले. किर्लोस्कर-देवल-युगात साक्या, दिंड्या, अंजनीगीते, ओव्या, देवाची पदे, गौळणी इत्यादी गीते म्हणण्याची रूढ व परिचित अशी प्रथा होतीच....ह्याशिवाय जी इतर पद्ये असत, ती बहुतेक लावणीच्या धाटणीवर असत. 'शाकुंतल' नाटकात एकंदर दोनशे पदे आहेत. व त्यांत वरीलखेरीज बाकी राहिलेली त्या काळच्या मानाने अगदी नवीन, म्हणजे लोकांना अपरिचित अशी सुमारे वीस पदे आहेत. उद्देश असा की, सर्व दर्जाच्या श्रोत्यांना काही-ना-काही तरी आपल्या आवडीचे व परिचयाचे संगीत ऐकावयाला मिळावे. त्या वेळच्या शाळेतील मुलांना कवितेतील तोंडपाठ अशी कामदा, साकी, दिंडी, वगैरे वृत्ते, हरिभक्तांना देवादिकांच्या चाली, स्त्रियांना 'अजि अक्रुर हा नेतो श्रीकृष्णाला' अशी स्त्रीगीते, रसिक व षोकी जनांकरिता लावणीवजा गीते, व संगीतज्ज्ञांकरता रागदारीच्या चालीवरची पद्ये शाकुंतल नाटकात ऐकायला मिळत. रागदारीसुद्धा ललित, मालकंस, सोहनी, जोगी, आसावरी, कानडा वगैरे परिचित रागांचीच होती.

किर्लोस्कर-देवल-युगातील 'शाकुंतला'नंतरची नाटके म्हणजे 'सौभद्र', 'रामराज्य-वियोग', 'शापसंभ्रम' वगैरेंमध्ये शाकुंतल नाटकाच्याच चालींच्या साच्याचा अनुकार होत होता. याचा अर्थ असा की, किर्लोस्कर-देवल-युगातून (१८८०–१८९५) कोल्हटकर-युगात (१८९६ ते १९१०) 'उत्क्रांती' झाली ती फक्त सुमारे वीस-एक पदांविषयी. दुसऱ्या अर्थाने कोल्हटकरी संगीताने कुरघोडी केली म्हणजे सुमारे वीसपंच-वीस रागदारी शास्त्रीय गाण्यांऐवजी पारशी, उर्दू, गुजराती संगीतातल्या उडत्या चालींची योजना त्यांनी केली. या चाली आकर्षक असल्या तरी काव्यगुणाला बाजूला टाकणाऱ्या होत्या. ही गोष्ट पूर्वीच्या किर्लोस्करयुगात झाली नव्हती. महाराष्ट्र-रंगभूमीवर त्या विसंगतही दिसल्या. तरीही चाली नवीन पाहिजेत, हा हव्यास कायम राहिला. या नावीन्याचे आकर्षण फार काळ टिकणारे नव्हते व तसे ते टिकलेही नाही. यातूनही कोल्हटकरांच्या 'मूकनायक' वगैरे नाटकांत रागदारीच्याही चाली होत्या. पण त्या युक्ता-

युक्ततेच्या दृष्टीने योजिलेल्या नव्हत्या. कोल्हटकरांच्या युगातली नावीन्याची हौस नाटकाच्या दृष्टीने पद्यात दुर्बोधता आणणारी ठरली. त्यामुळे ती भावना, रस यां संपूर्ण दुर्लक्ष करणारी, आणि गायकनटांना बेफाट तानबाजी करायला मोकळीक देण ठरली व परिणामी त्यात गाणेही उरले नाही व नाटकही वाहून गेले.

अशा परिस्थितीत संगीत-नाटकाला तारून नेणारी आणि नाट्यसंगीताचा कोल्हट साचाच समूळ बदलून टाकणारी शक्ती ऐन मोक्याच्या वेळेला गोविंदरावांच्या रू उपलब्ध झाली. त्या वेळी म्हणजे १९१० साली 'मानापमाना'तील चाली बसविण्या वेळी, गोविंदराव नाट्यसंगीतात मोजुद्दीनखाँ, गोहरजान यांचा पूरबबाज आणि खानद शास्त्रीय संगीत यांत तरबेज झाले होते. त्यामुळे नाट्यसंगीताला एवढ्या महत्त्वाचा अ तरबेज संगीतदिग्दर्शक असा प्रथमच लाभला. पद्यातील शब्दसौष्ठवाकडे त्यांचे त्या वे अर्थातच लक्ष नव्हते. (कारण त्यांच्यातील कवी आणि नाटककार त्या वेळी अ जन्माला यायचा होता.) व असते तरी कदाचित खाडिलकरांना ते रुचलेही नसते.

गोविंदरावांची नाट्यसंगीताची जाण समृद्ध पूर्वानुभवामुळे आधीच परिपक्व झाली हो त्यात खानदानी ढंगावर आणि गोहरजान, मलकाजान, जोहराबाई यांच्या पूरब ढंगाव प्रभुत्व. हा सर्व अनुभव जमा करता-करता त्यांच्या संग्रहात खानदानी आणि पूरब ठुमरी ढंगाच्या अक्षरशः शेकडो चिजा जमा झाल्या होत्या. शब्दसौष्ठवाविषयी नटाइतकी बेफिकिरी असली तरी जन्मजात चौकस वृत्ती त्यांची होतीच. त्यामुळे प्रसंग कोणता, कोण म्हणणार, याची शहानिशा केल्याखेरीज ते राहत नसत. त्यामुळे पुरुषपात्रांकि खानदानी रागदारीतल्या, व नारायणराव बालगंधर्वांसारख्या स्त्रीनटांसारख्यांना बव्ह गोहरजानी वळणाच्या, पूरब ढंगाच्या चाली अशी योजना युक्त वाटली. ठुमरीचा व आधीच अंगात भिनल्यामुळे तो त्यांना नारायणरावांना शिकविता आला. नारायणराव तो त्या अस्सल ढंगाने जमला नाहीच. पण त्यांच्या गळ्यातून जे काही यावयाचे अतिशय सोज्ज्वळ, आकर्षक आणि कोणालाही भुरळ पाडणारे ठरले. मराठी श्रोतृवर्गा पूरबबाज माहिती झाला, तो एकोणीसशे ते एकोणीसशे दहा ह्या काळात, गोहरज मोजुद्दीनखाँ इत्यादी यांच्यामुळे. त्यापूर्वी तो महाराष्ट्रात अपिरिचितच होता. तो गोवि रावांनी आधीच आत्मसात केल्यामुळे त्यांच्या बोटावरच नव्हे, तर गळ्यावरही चढ होता. त्यामुळे एक वेळच्या नव्या, पण आता शिळ्या झालेल्या पारशी, उर्दू चालींच ऐवजी रंगभूमीला पुन्हा अगदी नवीन तऱ्हेच्या चाली लाभल्या आणि त्याद्वारे उड गझल, कव्वाली तऱ्हेच्या सवंग चालींऐवजी पूरबचा ठुमरी ढंग जरा वेगळ्या पण आक मराठी रंगाने लाभला. आणि त्याने श्रोत्यांच्या अंतःकरणाची एकदम पकडच घेतली. पूरब ढंगाच्या चालींच्या निवडीत युक्तायुक्ततेचा विचार होताच. तसेच, अभिजात शास्त्र संगीताच्या चालींच्या बाबतीत याच युक्तायुक्ततेच्या विवेकामुळे स्वतःच्या संग्रहात शेकडो चालींपैकी कोणती चाल कोणत्या पात्राला, कोणत्या प्रसंगाला शोभून दि याकडे लक्ष देऊन त्या पुरुषभूमिकेसाठी निवडणेही क्रमप्राप्त झाले.

या युक्तायुक्ततेचा विवेक कसा केला, आणि चाल चांगली म्हणजे काय, याचे गोविंदरावांनी जे विवेचन केले आहे त्याचा थोडासा उल्लेख त्यांच्याच शब्दांत करणे उचित होईल.

"चाल चांगली म्हणजे काय, याचा विचार करताना नेहमीची अडचण म्हणजे एकाच रागात अनेक चिजा बांधलेल्या असतात. अनेक व्यक्तींपैकी एखादीच व्यक्ती उठून दिसते व ती सर्वांना प्रिय होते. केव्हाही तिच्या चेहऱ्याचा देखणेपणा प्रथम ध्यानात येतो. रागाचे स्वर कोणत्या तरी तालचक्रात बसविले, म्हणजे चाल होत नाही. माणसाचा चेहरा म्हणजे उत्तमांग हे पहिले लक्षण, आणि हेच चिजेच्या ही बाबतीत खरे आहे. चिजेचा चेहरा, म्हणजे तोंड गोंडसच पाहिजे. आणि ते मनात भरले, म्हणजे अर्धेअधिक काम होते. त्यानंतर त्याचे बाहू, छाती, कमर म्हणजे चिजेची अस्ताई म्हणतात ती. आणि या दोन्ही अंगांवरच चालीचे तीनचतुर्थांश आकर्षण सिद्ध होते. चालीचा अंतरा म्हणजे त्याच्या मांड्या, पिंढऱ्या वगैरे. बहुतेक चिजांचे अंतरे सारखेच असतात. पण त्यातही काहीं निराळेपणा आणि आकर्षक भाग असला म्हणजे ती चीज किंवा चाल सर्व दृष्टींनी एक चांगली चाल झाली. या सुंदर चालीचे वैशिष्ट्य असे की, 'चाल चांगळी आहे पण नटाने ती नीट गाइली नाही' असे जेव्हा श्रोते म्हणतात, तेव्हा ती चाल चांगली आहे याचा पुरावा समजावयाला हरकत नाही. 'चाल चांगली असून नटानेही ती चांगली गाइली तर बहारच झाली.' याचा खुलासा म्हणून त्यांनी कानातल्या रिंगचे उदाहरण घेतले आहे. "एखाद्या लहान छोट्या मुलीने ती घातली तर जी भावना निर्माण होईल, त्याच्यापेक्षा एखाद्या प्रौढ बाईने ती घातली तर वेगळाच भाव निर्माण होईल. पण कानातल्या रिंगमध्ये फरक पडत नाही." वगैरे.

नाट्यसंगीताच्या बाबतीत आणखी विवेक म्हणजे गायक पुरुषपात्र का स्त्रीपात्र याही गोष्टी पहाव्या लागतात. उदा० नाटकातली वेळ संध्याकाळची, नायिका गाणारी आहे. तिच्या गाण्याचा झोक, पदाचा आविर्भाव पहिली चाल देऊन व ऐकून, आवेशाला अनुरूप असलेल्या आणि सुरुवातीलाच रंग भरण्याची आवश्यकता इतक्या गोष्टी लक्षात घ्यावयाच्या असतात. अस्तमान समयाला बहुतेक गौरी, पूर्वी, श्री, मारवा वगैरे ऐकण्याची श्रोत्यांना सवय असते. मारवा रागाखेरीज हे सर्व राग उदास वृत्तीचे. मारवा थोडा लढाऊ वृत्तीचा. त्यामुळे स्त्रीभूमिकेला शोभणारा नाही. त्यातून भामिनीची भूमिका करणारे बालगंधर्व. कंठ व गायन अतिशय मोहक. परंतु त्यांच्या गळ्यात रुळलेल्या रागरागिणीच खुलणार. तेव्हा अशा अडचणीत रागसमयाबाबतचा निर्बंध ढिला करणे भाग पडते. यामुळे त्यांनी दिवेलागणीनंतरच्या यमनकल्याणातल्या मध्यलयीची 'पिहरवा तेहारी नेक नजरपर' ही चाल निवडली आणि हीच 'हा टकमक पाही सूर्य रजनिमुख' या पद्याची मूळ चीज. ही चाल किती लोकप्रिय झाली हे सांगण्याची जरुरी नाही. म्हणजे नाटकातल्या कथानकाच्या वेळेच्या संदर्भात राग-समय-संबंध ढिला करायला हरकत नाही हे तात्पर्य.

'मानापमाना'ने नाट्यसंगीतात जी क्रांती झाली असे म्हटले जाते, त्याच्या पाठीमागे इतका खोल विचार होता. त्यात त्यांनी स्वतंत्र अशी स्वतः रचलेली फक्त एकच चाल आहे. ती म्हणजे, 'प्रेम सेवा शरण.' जोपर्यंत नाट्यसंगीताच्या उपयोगी अशा खानदानी चिजा त्यांच्या संग्रहात उपलब्ध होत्या, तोंपर्यंत त्यांनी स्वतः स्वतंत्र चाली कधी केल्या नाहीत. तो प्रपंच त्यांनी अशा चिजा संपल्या तेव्हाच केला. या नाटकात कोणत्या चिजा शास्त्रीय खानदानी संगीताच्या चिजांबरहुकूम केलेल्या व कोणत्या पूरबच्या ठुमरी-अंगाबरोबरच्या, त्यांची नावनिशी देण्याची येथे जरुरी नाही. परंतु केवळ संगीतामुळेच ते नाटक आजपर्यंत, गेली सत्तर वर्षे टिकून आहे, असे विधान करावयाला काही हरकत नाही. पण 'विद्याहरणा'च्या बाबतीत हा युक्तायुक्ततेचा विचार राहिला नाही. काही थोड्याफार चाली गोविंदरावांनी दिल्या, पण त्यांतील गाणाऱ्या पात्रांना आपापल्या चाली पसंत करण्याची मुभा मिळाल्यामुळे चाली व चिजा चांगल्या असल्या, तरीही त्या कोठे, कोणाला व कशा द्याव्या हे योजनेचे सूत्र राहिले नाही. अर्थात गायनाच्या व सुंदर नाट्यवस्तूच्या प्रभावामुळे नाटक उठावदार झाले व काही चाली लोकप्रिय झाल्या हा भाग निराळा. पण 'मानापमान' नाटक म्हणजे चालींच्या मेजवानीचे व्यवस्थित वाढलेले ताट ही प्रशस्ती त्यानंतरच्या नाटकांना मिळाली नाही.

नाट्यसंगीतात ही जी आमूलाग्र क्रांती झाली, त्याचा स्वाभाविक परिणाम म्हणजे हाच नाट्यसंगीताचा साचा थोड्याफार फरकाने त्यानंतरच्या बहुतेक सर्व संगीतनाटकांनी उचलला, त्यामुळे त्यांची लोकप्रियता गेली साठ-सत्तर वर्षे कायम राहिली आहे. व येथून पुढेही ती कायम राहील अशी आजही ग्वाही देता येते. पण यातही गायकनटाची अफाट तानबाजी, ज्यामुळे हमखास टाळी मिळण्याची खात्री असते, ती कायमच राहिली; पण तिला गोविंदरावांचाही उपाय नव्हता. त्यांनी त्यावर अनंत वेळा, अनेक ठिकाणी आपल्या भाषणाने, लिखाणाने अगर स्वतःही तालीम देतादेता टीका केली. तरी काही फरक झाला नाही. मग यात अभिजात संगीताच्या तरी प्रसाराचे पुण्य लागते ते तरी का गमवावे, अशी त्यांची वृत्ती झाली. [हा सगळा चालीबाबतचा प्रपंच त्यांनी 'आमच्या रंगभूमीवरच्या संगीत चाली' या पंचेचाळीस साली त्या वेळच्या 'विविध वृत्ता'च्या दिवाळी अंकातल्या लेखामध्ये केला आहे. व तो संपूर्ण लेख 'जीवन-व्यासंग' या त्यांच्या निधनोत्तर प्रकाशित झालेल्या लेखसंग्रहात आजही उपलब्ध आहे. ('जीवनव्यासंग', पृष्ठ १३६ ते १४८.)]

आत्ताच सांगितले की, एका 'प्रेम सेवा शरण' या चालीखेरीज, जोपर्यंत खानदानी चिजांचा भरणा पुरला, तोपर्यंत गोविंदरावांनी स्वतंत्र चाली करण्याचा व्याप केला नाही. पुढे-पुढे त्यांनी स्वतःच अनेक नाटके लिहिली. त्या वेळीं त्यांचा हा खानदानी खजिना संपला होता. तेव्हा मात्र त्यांनी स्वतःच चाली केल्या व त्यांतल्या चालींचा मोहकपणा व पदांमधील काव्यगुण या दोन्हीमुळे त्या फारच लोकप्रिय झाल्या. सहज एखादे पद कोणाकडून तरी ऐकावे, त्याची चाल आवडावी, ते चटकदार वाटावे व हे पद गोविंद-

रावांचेच आहे असे उत्तर मिळावे, असा अनेक वेळा अनुभव आला आहे, असे तात्यासाहेब केळकरांनी 'गोविंद–गुणगौरव' या त्यांच्या षष्ट्यब्दीनिमित्त प्रसिद्ध झालेल्या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेत लिहून ठेवले आहे. 'मित-भाषिणी तीच, कुलकामिनी' (पटवर्धन), 'रामरंगि रंगले मन' अथवा 'नच पार नादनिधिला' (तुलसीदास) अशी कित्येक पद्ये याची साक्ष देण्यास पुरेशी आहेत. किर्लोस्कर व देवल यांच्यानंतर इतकी सुबोध, सरळ, आणि प्रसादपूर्ण गीते रचली फक्त गोविंदरावांनी, असे म्हणावेसे वाटते. "मराठी नाट्य-संगीताचे ते 'शिल्पकार'च होते" असे प्रा. ना. सी. फडके म्हणत असत व नाट्य-संगीताचे ते कुलस्वामीच होते असे वर्णन मीही इतरत्र केले आहे. पद्यातला काव्यगुण हा प्रस्तुत ग्रंथातला विषयही नाही व प्रस्तुत लेखकाला त्या बाबतीत बोलण्याचा काही अधिकारही नाही. तेव्हा तो विषय येथेच सोडणे उचित.

येथपर्यन्तचे सर्व विवेचन गोविंदरावांच्या फक्त नाट्यसंगीताविषयी त्यांच्याच लेखनाचा अनुकार करून करता आले. पण त्यांनी प्रभात कंपनीच्या व इतरांच्या अनेक चित्रपटांना संगीत दिले आहे. त्यांतली पदे व त्यांच्या चाली याविषयी येथे विवेचन हवे होते. परंतु त्याविषयी त्यांनी स्वतः काहीही लिहिलेले नाही, त्यामुळे तो प्रपंच येथे करणे माझ्यासारख्या अनभ्यस्ताला शक्य नाही. पण सिनेमासंगीताच्या एखाद्या साक्षेपी अभ्यासकाने त्याची दखल घेणे आवश्यक आहे असे मात्र येथे नमूद करणे आवश्यक आहे.

.४.

योजनापूर्वक लिहावयाला घेतलेला आणि पुन्हा पुन्हा त्यावर हात फिरवून सिद्ध झालेला असा हा 'माझा संगीत-व्यासंग' ग्रंथ नाही, असे मी सुरुवातीलाच म्हटले आहे. त्यामुळे कोणत्याही ग्रंथाला जे एक बांधीव स्वरूप यावे लागते ते या ग्रंथाला आलेले नाही. संगीताच्या भाषेत सांगायचे म्हणजे या ग्रंथाची 'बंदीश' जमलेली नाही. सुचेल तसे, आठवेल तसे, लिहीत गेल्यामुळे एक फायदा मात्र जरूर झाला आहे. तो असा, की सर्व लिखाण अगदी घरगुती स्वरूपाचे, साधे, सरळ व मनातले सर्व काही मनमोकळेपणाने प्रकट करणारे, सर्व मळमळ ओकून टाकणारे असे झाले आहे. त्यामुळे बहुतेक पटणारे व काही न पटणारे विचार सहजासहजी त्यात येऊन गेले आहेत. त्यातल्या न पटणाऱ्या गोष्टींचा विचार आता कर्तव्य आहे.

बांधीवपणा तर सोडाच, पण साधा कालनिर्देशही या ग्रंथात गोविंदरावांनी सहसा केलेला नाही. मग साल, महिना, अथवा तारीख तर दूरच. पुस्तकात अनेक घटना वर्णिलेल्या आहेत. पण त्या केव्हा घडल्या, याचा उल्लेख एक-दोन अपवाद वगळता येतच नाही. उदा.; भाऊराव कोल्हटकरांचे 'शापसंभ्रम' नाटक, ज्याचा एवढा प्रभाव जन्मभर त्यांच्या मनावर पडला, ते किती साली पाहिले, अथवा त्या वेळी त्यांचे वय काय होते ते अंदाजानेच ठरवावे लागते. तसेच, मनाने का होईना पण ज्यांना त्यांनी गुरू मानले व मधूनअधून का होईना जवळजवळ वीसबावीस वर्षे हार्मोनियमपर ज्यांची साथ केली, त्या

भास्करबुवांची गाठ प्रथम केव्हा पडली, अथवा परात्पर गुरू अल्लादियाखाँचे गाणे प्रथम केव्हा ऐकले, त्या वेळी त्यांचे वय काय होते, याचे अंदाज अथवा तर्कच आपल्याला करावे लागतात !

त्याचप्रमाणे आठवणी सांगताना काही कालिक क्रमही आखलेला नाही. अगदी लहानपणच्या हकिगती काही क्रमानुसार आल्या आहेत. विशेषतः हार्मोनियम हे वाद्य प्रथमतः कसे पाहिले, त्यानंतरच्या घटना क्रमाने येतात. पण पुढे हे सूत्र राहिले नाही. घटना पुढेमागे खूप झालेल्या आहेत. पण सुचेल तसे, आठवेल तसे सांगताना असे नाही होणार तर दुसरे काय होणार? तात्पर्य असे की, लहानपणी अथवा ऐन संवेदनशील तारुण्यात ऐकलेले गायनवादन कोणाचे व त्यानंतरच्या सांगीतिक प्रौढावस्थेत ऐकलेले कोणते, याचा अभ्यासकाला जो उपयोग होतो तो या कालिक निर्देशाच्या अभावामुळे तितकासा होत नाही, हे खरे.

या ग्रंथाचे सरासरी दोन भाग पडतात. पहिली सहा प्रकरणे हार्मोनियम–वादनासाठी कोणाकोणाचा काय काय संस्कार झाला अथवा झाला नाही याचा अतिशय मोहकपणे वृत्तांत सांगण्यात खर्च झाली आहेत. पुढच्या पाच प्रकरणांत ज्या ज्या श्रेष्ठ कलाकारांची कला त्यांनी ऐकली त्यांच्या भावपूर्ण स्मृती आपल्या शैलीदार भाषेत त्यांनी रंगविल्या आहेत. पण उमेदवारीत काय, अथवा प्रौढावस्थेत काय अथवा त्यानंतरही, ज्यांना ज्यांना त्यांनी ऐकले, पुन्हा पुन्हा ऐकले, ज्यांचा त्यांच्या अंतःकरणावर खोल संस्कार झाला, त्या सर्वांचा असर त्यांच्या वादनात आविष्कृत झाला होता. ज्यांचा असर झाला नाही तेसुद्धा त्यांच्या व्यासंगाला पूरक ठरले, असे म्हटले पाहिजे. कारण, वादनात कोणत्या गोष्टी असुंदर म्हणून टाकून द्यावयाच्या याची जाणीव त्यामुळेच त्यांना झाली.

ग्रंथात गोविंदरावांचे म्हणून खास ग्रह आणि पूर्वग्रह, सर्व गुणदोषांसकट प्रकट झाले आहेत. उदाहरणार्थ, विज्ञानाने केलेले आक्रमण, विशेषतः रेडिओमुळे झालेले आणि होणारे परिणाम अथवा त्यांची व्याप्ती आणि भविष्यकाळातल्या शक्यता, या त्यांना निदान त्या वेळी तरी जोखता आल्या नाहीत असे म्हणावे लागते. नाही म्हटले तरी हा ग्रंथ लिहिला त्या वेळी रेडिओला सुरवात होऊन तेरा चौदा वर्षे तरी झाली होती. उदा. पृ० १२२ ते १२४ वर ते लिहितात, "अनिष्ट गोष्ट म्हणजे रेडिओ कार्यक्रमामुळे त्यांच्या (कलाकारांच्या) लौकिकात कमी होत चाललेली प्रतिष्ठा आणि त्यामुळे संगीतकलेची हळूहळू होत असलेली अधोगती ही होय...सारांश, प्रख्यात कलावानाने रेडिओवर गाणे म्हणजे निर्जन प्रदेशातील शेंदूर लावलेल्या दगडापुढे तालसुरात आक्रोश करण्यासारखेच आहे." शिवाय "रेडिओच्या फैलावामुळे चांगल्या कलावानांचे, किंचित व क्वचित, आणि सामान्य कलावानाचे मुबलक, गायनवादन वाटेल त्या ठिकाणी कोणाच्याही कानावर आदळू लागले. गंगा गटारात वाहू लागली म्हणजे तिची प्रतिष्ठा कितीशी रहाणार!" अशीही जहरी टीका त्यांनी केली आहे. (पृष्ठ १७०)

ही अगदी टोकाची भूमिका त्यांनी कशासाठी घेतली ते, समजत नाही. ग्रंथ-

लिहिण्याच्या वेळी त्या वेळचे बहुतेक ख्यातनाम गायक रेडिओवर त्याच्या सर्व मर्यादांचा स्वीकार करून गातच होते. फैयाझखाँ, अब्दुल करीमखाँ, केसरबाई, मोगूबाई, वझेबुवा, सवाई गंधर्व, ओंकारनाथ ठाकुर, नारायणराव व्यास, हिराबाई बडोदेकर इत्यादी त्यात आले, आणि त्यांची लौकिकात प्रतिष्ठा कमी झालेली नव्हती. अलीकडे तर बहुतेक श्रेष्ठ गायकवादक रेडिओवर गातातच व त्यांचीही लोकप्रियता अगर प्रतिष्ठा कमी झालेली आहे असा अनुभव नाही. अर्थात आजचे पहिल्या क्रमांकाचे कलाकार आज मुंबईत, उद्या दिल्लीत आणि परवा कलकत्त्याला अशा धावपळीत सापडल्यामुळे रेडिओच्या तारखा त्यांना पाळणे कठीण जात असेल. पण आजचे सोडा. त्या वेळी म्हणजे या ग्रंथाची लेखमाला लिहीत असतानासुद्धा पहिल्या अथवा दुसऱ्या क्रमांच्या कलाकारांच्या लौकिकात अथवा प्रतिष्ठेत काही कमतरता आली नव्हती. उलट ज्या लोकांना त्यांची प्रत्यक्ष मैफल ऐकायला मिळत नव्हती त्यांना घरी बसल्या बसल्या ती ऐकायला मिळत होती हा फायदाच झाला. लोकप्रियता तर कमी झाली नव्हतीच. उलट, कलादृष्टया फायदाच असा झाला की, ऐपत अथवा कुवत नसताही तासनतास एखादा राग पिसत बसण्याची जी संगीतकारांना विनाकारण सवय लागली होती, त्यांना कोणता राग गावयाचा तो किती वेळ गावयाचा, आणि ठरलेल्या वेळात रंग कसा जमवायचा याची योजना आखणे भाग पडले. तितकीशी पात्रता अगर तयारी नसेल तर अर्धा तासही वेळ कसा काढावयाचा, या विवंचनेत पुढचे प्रत्येक मिनिट कधी सरकते याची कलाकारांना वाट पाहत काढावे लागते, असा आजचा अनुभवच आहे. महिना-दीड-महिन्याची नोटीस मिळाल्यामुळे ते सहसा तयारी केल्याखेरीज रेडिओ कार्यक्रमाला त्या वेळीही जात नव्हते; आजही जात नाहीत. एकूण कलाकारांची लोकप्रियता कमी तर झाली नाहीच. उलट, वाढली आहे, असाच आजचा अनुभव आहे. आणि त्या वेळीही तो तसाच होता. होतकरू गायकास रेडिओने प्रसिद्धीची वाट मोकळी करून दिली, हे त्यांनी स्वतःच कबूल केले आहे. इतकी टीका केली तरी पण त्यांचेच पुढे मतपरिवर्तन झालेले होते व आपले बरोबर होते, हा त्यांचा दुराग्रह मग मावळला आणि पुढेपुढे तर त्यांनी रेडिओशी सहकार्यही केले. (अर्थात त्या वेळीही आणि आजही रेडिओत पुष्कळच सुधारणा होण्यास वाव होता आणि आहे. पण तो स्वतंत्र विषय आहे, त्याची दखल येथे घेण्याचे कारण नाही.) त्यांची 'महाश्वेता' ही स्वरनाटिका ऊर्फ ऑपेरा त्यांनी रेडिओमार्फतच प्रसारित केला. आणि तोही तिचा रंगभूमीवर प्रयोग होण्याच्या आधी. माझी तर अशी समजूत झाली आहे की, ग्रंथस्वरूपात या आठवणी प्रसिद्ध व्हाव्यात असे ठरले, त्या वेळी जर पुन्हा त्यांच्यावर हात फिरवावयाला त्यांना सवड मिळाली असती तर ही टीका त्यांनी स्वतःच गाळली असती, निदान या ग्रंथाची दुसरी आवृत्ती आज निघत असताना हा मजकूर त्यांनी खचितच गाळला असता. एवढे मात्र त्यांच्या बाजूने अर्थातच म्हणण्यासारखे आहे की, रेडिओच्या ऐन सुरवातीच्या वेळी म्हणजे पंचवीस-सव्वीस साली बहुतेक संगीतकारांची अशीच समजूत होती की, रेडिओ म्हणजे एक

अरिष्ट आहे व तेथे गाइल्याने आवाज खराब होतो, अथवा आपल्याला ते अपायकारक आहे. फोटो काढविला अथवा विम्याची पॉलिसी घेतली, तर माणूस दगावतो अशी सुरुवाती–सुरुवातीला समजूत होती त्यातलाच हा प्रकार. पण तरीही ही समजूत पहिल्या चार–सहा वर्षांतच नाहीशी झाली होती. आज तरी रेडिओवरची ती टीका या ग्रंथात अप्रस्तुत तर आहेच पण अन्यायकारकही आहे, असे म्हटले पाहिजे. कदाचित बारातेरा वर्षांचा काळ रेडिओचे परिणाम पूर्णपणे लक्षात यावयाला त्या वेळी त्यांना कमी पडला असेल. रेडिओ सुरू होऊन पंचावन्नवर वर्षे झाल्यानंतरही तुम्ही हे लिहू शकता, असाही प्रतिवाद ते करू शकले असते, हेही विसरता येत नाही.

गोविंदरावांचे आणखी एक न पटणारे कलम म्हणजे, गायकांनी गाताना 'सरगम' करण्याविरुद्ध त्यांनी केलेली टीका. ग्रंथाच्या पृष्ठ ४६–४७ वर ते लिहितात, "या स्वभावधर्माचे आजकाल मला चांगलेच प्रायश्चित्त मिळत आहे. कारण गेल्या पंधरावीस वर्षांपासून संगीतशिक्षण मुख्यत्वे 'सरगम'च्या साहाय्यानेच देण्यात येत आहे आणि अलीकडे चारदोन वर्षांत तर बहुतेक गवई गाण्याच्या मैफलीतदेखील आपल्या संगीतज्ञानाची परममीसा 'सारिगम' करण्याच्या चातुर्यात दर्शवीत आहेत...एखाद्या गोजिरवाण्या गुटगुटीत प्राण्याची सुंदर ठेवण व त्याच्या मनोहर लीला दाखविता-दाखविता पुढे त्याच प्राण्याच्या अस्थिपंजराची उकल करून दाखविण्यात कलेचा उत्कर्ष, विधात्याचा गौरव किंवा शरीर-शास्त्रावर नवा प्रकाश यांपैकी काहीच साधत नाही. अशा प्रकारचे प्रयास, सौम्य शब्दांत सांगावयाचे म्हणजे अप्रासंगिक, आर्षपणाचे व सदभिरुचीला सोडून अर्थात कलाविघातक आहेत."—वगैरे.

गोविंदरावांच्या ऐन जमान्यात 'सरगम' करण्याची पद्धत नव्हती हे खरे आहे. गोविंदरावांच्या वेळच्या बव्हंशी ख्यातनाम गायकांना 'सरगम' कदाचित येतही नसावी. माझे जयपूर-घराण्यातले पहिले गुरू नत्थनखाँ अथवा मंजीखाँ यांना 'सरगम' येत नव्हती, हे मला प्रत्यक्षच माहीत आहे. त्याही वेळी सौंदर्यवर्धक 'सरगम' करणारे कलाकार अपवादात्मक का होईना, पण हयात होतेच. उदा. अब्दुल करीमखाँ यांची 'सरगम' कलाविघातक तर नव्हतीच; इतकेच नव्हे, तर ती त्यांच्या कलेला पोषकच होती. तसेच, भेंडीबाजारवाले अमानअलीखाँ तर 'सरगम' अप्रतिमच करीत असत. आणि बढत, तान या प्रकारात त्यांनी आपल्या लयकारीयुक्त आणि लडिवाळ 'सरगम'ने संगीतात आणखी एका प्रकारची भरच घातली होती. 'सरगम' करण्यामध्ये सौंदर्यवर्धक असा भाग अजिबातच नसतो, हे विधान खोडावयाला ही उदाहरणे त्याही वेळी पुरेशी होती. बडे गुलाम अलीखाँ सरगम चांगलीच करीत असत. आणि हल्ली तर श्रीमती प्रभा अत्रे, वसंतराव देशपांडे आणि कित्येक कलाकार ती अतिशय सुंदर रीतीने करतात, असा अनुभव आहे. विशेषतः वसंतरावांनी आपले 'सरगम'वरचे प्रभुत्व त्यांच्या खास लयकारीत प्रस्थापित केले आहे. ही विद्या त्यांनी आत्ताच उल्लेखिलेले अमानअलीखाँ यांच्यापासून घेऊन ती अधिकच नटविली आहे. 'सरगम' इतकी चांगली, नृत्यातील

लयदार अशा पदन्यासासारखी, होऊ शकत असताना त्यावरची टीका आज तरी अस्थानी वाटते. त्यांच्या वेळी पं. विष्णु दिगंबरांचे व भातखंडे यांचे काही अनुयायी नीरस आणि कलाविघातक सरगम करण्यात स्वतःला धन्य समजत होते, हीही गोष्ट खोटी नाही. आज मात्र तसे विधान करणे अन्यायाचे होईल. तरीपण आजकाल बहुतेक सर्वच कलाकारांमध्ये निरर्थक व कलाहीन सरगमीची बरसात होत आहे, ही गोष्ट अर्थातच प्रशंसनीय नाही.

"'सरगम'सारखाच 'तराना' याचा मला स्वभावतः तिटकारा होता व आजही आहे." असेही त्यांनी पृष्ठ ४६ वर लिहिले आहे. सरगम जशी कलायुक्त पद्धतीने करिता येते, तसाच तराणाही गाता येतो, असा आजच्या पिढीचा तरी अनुभव आहे. मोगूबाई कुर्डीकर, कुमार गंधर्व, किशोरी आमोणकर, वसंतराव देशपांडे, प्रभा अत्रे हे आणि कित्येक नामवंत गायक तराणा अतिशय सुंदर गातात व असे तराणे गेले कित्येक वर्षे तरी मी ऐकीत आलो आहे. तेव्हा १९८१ साली तरी हे विधान बरोबर वाटत नाही. आज जर गोविंदराव हयात असते तर त्यांनाही तो आवडला असता आणि आजच्या कलात्मक सरगमी आणि तराणा गाणाऱ्यांचे अभिनंदन करण्यात तेच कदाचित अगोदर पुढे झाले असते.

शेवटचा एक आणि अतिशय महत्त्वाचा मुद्दा म्हणजे त्यांनी संगीताचा ऱ्हासकाल अगदी नजदीक आला आहे अशी केलेली टीका (पृष्ठ १४१). "आजचे काही ख्यातनाम गायक...संगीतकलेची अभिरुची थोडीफार तरी फैलावीत आहेत. मात्र भरमसाट गळा फिरवून नीरस तानांचा वर्षाव करण्याची प्रवृत्ती अद्यापि कमी झाली नाही. तयारीची तानबाजी हे गायनापैकी रस निर्माण करणारे नसले, तरी चमत्कृती निर्माण करणारे अंग आहे, यात संशय नाही. पण ते नीरस, कंटाळवाणे व किळसवाणे वाटण्याचे कारण या तानबाजीला शिस्त, मोजमाप, अंदाज, घडण किंवा मोहक मांडणी यांचा वासही येत नाही....आपल्या प्रत्येक तानेत काही चातुर्याची गुंफण, ऐटदार फेक, लयीशी क्रीडा अथवा समेच्या मुखड्यापर्यंतचा निदान हिशेबी अंदाज असावा इ. महत्त्वाच्या व चमत्कृती निर्माण करणाऱ्या गोष्टींकडे त्यांचे लक्षच नसते...नीरस तानबाजी व यांत्रिक सरगम या दोन गोष्टींकरिताच रागरचना निर्माण झाली आहे, असे त्यांना वाटते. आमच्या रागरागिणींच्या अभिजात गायनपद्धतीत रसनिर्मितीकरिता आलापचारी बौद्धिक आनंदाकरिता लयकारी आणि चमत्काराकरिता तानक्रिया हे तीन उघड उघड प्रकार दिसत असूनही तानबाजीचे हल्ली एकच अंग इतके वाढले आहे की, हातापायाच्या काड्यांनी पोटाचा नगारा बडविणाऱ्या उदररोग झालेल्या पोराप्रमाणे आमच्या गायकांची स्थिती झाली आहे." (पृष्ठ १७२). पुढे संगीतशास्त्रज्ञ प्रा. गं. भि. आचरेकर यांच्या देहावसानाच्या संदर्भात त्यानी लिहिले आहे की "या दुर्दैवाला काय म्हणावे, तेच कळत नाही. आपल्या कर्तबगार लाडक्या अपत्याच्या समाधीकडे पाहत पाहत आमची दुर्दैवी संगीतकला अश्रुपूर्ण नेत्रांनी भीषण स्मशानातून जलसमाधी घेण्याच्या मार्गाला लागली आहे, असे वाटते. एकंदरीत, आपल्या संगीतकलेची आज-

मितीला ही अशी स्थिती आहे. तसे पाहिले तर, या लेखमालेला 'व्यासंगा'ची लेखमाला म्हणण्यापेक्षा आजच्या संगीताची विलापिका म्हणणे युक्त होईल." (पृष्ठ १७९).

हेच काय, पण सबंध ग्रंथात ह्याच निराशेचा सूर ठिकठिकाणी आढळतो. व इतके नैराश्य त्यांच्या मनात का यावे, असा आमच्यापुढे प्रश्न येतो. म्हणून प्रस्तुतचा ग्रंथ लिहिताना एवढी निराशाजनक स्थिती खरोखरीच होती का, याची शहानिशा करावयाला हवी. आणि तशी जर ती नसेल तर त्यांच्या निराशावादाचे मूळ तरी कोठे सापडते का याचा शोध घेणे ओघानेच येते.

याचा शोध घ्यावयाचा तर ही लेखमाला त्यांनी कोठे संपविली, हे पाहणे उचित होईल. आधीच सांगितल्याप्रमाणे हार्मोनियमच्या व्यासंगासाठी कोणती कोणती आडवळणे घ्यावी लागली हा भाग पहिल्या सहा प्रकरणांत संपला आहे. शेवटचे म्हणजे बारावे प्रकरण अर्थात 'संगीताची सद्यःस्थिती' हा लेख सव्वीस साली त्या वेळच्या 'रत्नाकर' मासिकात लिहिल्या-नंतरच्या बारातेरा वर्षांचा घेतलेला आढावा आहे. त्यातल्याही शेवटच्या पान १७९ वरच्या म्हणजे पुस्तकाच्या अखेरच्या पानावरच्या अखेरच्या परिच्छेदामधला, उतारा आत्ताच वर दिला आहे. पण त्यांच्या संगीतस्मृती अकराव्या प्रकरणाच्या शेवटीच संपतात. हे प्रकरण त्यांनी मुख्यतः अल्लादियाखाँ व त्यांची परंपरा यांच्याचसाठी लिहिले आहे. आणि त्या प्रकरणाच्या शेवटच्या पानावर शेवटी "आमचे संगीतसम्राट अल्लादियाखाँ साहेब यांना ईश्वर चिरायू करो व त्यांची शिष्यपरंपरा कलासंपन्न व श्रीमती केसरबाईप्रमाणे प्रभावी झालेली पाहण्यास त्यांना दीर्घायुषी करो." अशी इच्छा व्यक्त केली आहे (पृष्ठ १६४). आणि येथेच या स्मृतिग्रंथाची समाप्ती झाली आहे. याचा अर्थ असा की, एकूण त्यांची भक्ती, निष्ठा व श्रद्धा अलादियाखाँसाहेबांवरच होती, त्यांचे वर्णन ते कधी 'संगीत-महर्षी', कधी 'संगीत–सम्राट' तर कधी 'गायनाचे गौरीशंकर' अशा विशेषणांनी आणि शेवटी राहवेना म्हणून, उत्तरेतून ही गंगा दक्षिणेत आणली, म्हणून 'संगीत-भगीरथ' वगैरे पदवी देऊन ते करतात. हे सगळे पाहता असे वाटते की इतर थोर समकालीन संगीतकारांविषयी लिहिताना त्यांच्या वागैश्वर्याला फुटणारी पालवी अल्लादियाखाँचे वर्णन करताना मात्र तिथेच थांबली आहे, त्यांचा भाषाविलास लंगडा पडला आहे. तेव्हा त्यांचा एकमेव आदर्श कोण याविषयी संदेह वाटत नाही. आणि त्यांची सर्व चिकित्सा अल्लादियाखाँच्या गायकीच्या निकषावर आधारलेली आहे, असे म्हटले पाहिजे. असे जरी असले, तरीही हरकत नव्हती. पण मग त्याची तात्त्विक कारण–मीमांसा तरी त्यांनी करावयाला हवी होती. ती त्यांनी या ग्रंथात तरी अजिबात केली नाही. (पुढे मात्र अल्लादियाखांच्या चरित्रात त्यांनी थोडीफार केली आहे.)

गोविंदरावांच्या दृष्टीने संगीताचा सुवर्णकाल म्हणजे १८९५ ते १९२० असा पंचवीस वर्षांचा म्हणजे त्यांच्या १५ ते ३९ वयापर्यंतचा. "त्या कालावधीत महाराष्ट्रात कलात्मक अभिजात संगीताला तुफान भरती आली होती. बाळकृष्णबुवा, भास्करराव बखले,

अल्लादियाखाँ, नत्थनखाँ (आग्रेवाले), रहिमतखाँ, रामकृष्णबुवा वझे, मियाँजान, अनंत मनोहर, बर्कतुल्लाखाँ सतारिये, मुरादखाँ बीनकार यांच्यासारखे आपापल्या विशिष्ट घराण्याचे अग्रेसर कलावंत महाराष्ट्रात कायम वस्ती करून राहिले होते...आजमितीला-देखील बाळकृष्णबुवांची ग्वाल्हेरी परंपरा, अल्लादियाखाँची जयपुरी, नत्थनखाँची आग्रेवाली, भास्करबुवांची एक, अब्दुल करीमखाँ यांची एक, अशा पाच प्रमुख परंपरा महाराष्ट्रात नांदत आहेत." असे 'महाराष्ट्राची संगीतपरंपरा' या लेखात त्यांनी लिहिले आहे. ('जीवनव्यासंग', पृष्ठ १६६.)

वर लिहिलेल्या दहा श्रेष्ठ कलाकारांपैकी बहुतेकांची जन्मभर लक्षात रहाण्यासारखी वर्णने आपल्या शैलीदार लेखणीने त्यांनी केली आहेत. कारण, यांपैकी प्रत्येक जणाची कला त्यांना या नाही त्या गुणाने मोह घालीत होती. त्यांपैकी सर्वांत श्रेष्ठ स्थान त्यांनी जरी अल्लादियाखाँना दिले असले, तरी बाकीचे सर्व कलाकार त्यांना आदरणीय खचितच वाटत होते. त्याखेरीज इतके कलात्मक वर्णन त्यांच्या लेखणीतून उतरलेच नसते. हे सर्व आदरणीय कलाकार कालवश झाले, म्हणून ते अधिकच निराशावादी झाले आहेत. वस्तुतः इतके निराश होण्याचे खरेच कारण होते काय, याची जरा शहानिशा करणे जरूर आहे.

ग्रंथ लिहिण्याच्या वेळी म्हणजे ३८/३९ साली कितीतरी कर्तबगार कलाकार हयात असून स्वतःच्या परंपरेची रखवालदारी करून तिचा आपापल्या परीने ते विकास व प्रसार करीत होते. नावेच घ्यावयाची झाली तर प्रत्यक्ष अल्लादियाखाँ साहेब त्या वेळी ब्याऐंशी वर्षांचे असले, तरी पुढेही आपल्या नव्वदाव्या वर्षापर्यंत थोडे का होईना, गात राहून आपल्या ऐन उमेदीतल्या गायनाची निदान आठवण तरी ते करून देत होते. लेखकानेही त्यांच्या त्या अखेरच्याही काळातल्या मैफली ऐकल्या आहेत. त्यांच्याच प्रख्यात शिष्या केसरबाई यांचा तर तो ऐन मध्यान्हीचा उत्कर्षकाल होता. त्यांनी आपली अद्वितीय कला सबंध हिंदुस्थानभर पुढे २५-३० वर्षे सतत ऐकविली व अनेक मानसन्मान मिळविले. उदा.—खुद्द रवींद्रनाथांची प्रशस्ती, पद्मभूषण हा शासकीय किताब, ॲकॅडमी ॲवॉर्ड व महाराष्ट्र-गायिका ही पदवी इत्यादी. तीच गोष्ट गु. मोगूबाई कुर्डीकरांची. त्याही त्या वेळी ऐन उत्कर्षाच्या एकेक पायऱ्या चढत होत्या, आणि पुढेही त्यांनी विपुल प्रतिष्ठा व सर्व मानसन्मान मिळविले. आणि हल्ली त्या ७८व्या वर्षी कृतार्थ जीवन व्यतीत करीत आहेत. तीच गोष्ट अनंत मनोहर यांची. वझेबुवांची तारीफ त्यांनी याच ग्रंथात भरपूर केली आहे. शिवाय सवाई गंधर्व, मास्तर कृष्णराव, फैयाझखाँ, ओंकारनाथ, निसार हुसेनखाँ, मुश्ताक हुसेनखाँ, विलायत हुसेनखाँ, रजबअलीखाँ इत्यादी—म्हणजे अल्लादियाखाँ सोडले तरीही बारा नावे झाली. आणि ती सर्व त्या वेळीं त्यांच्या ऐन कर्तबगारीच्या काळात आपापल्या कलेचे दर्शन देत होती. मग प्रश्न असा की, गोविंद-रावांना इतके निराश व्हावयाचे काही कारण होते काय? काही हातावर मोजण्यासारखी माणसे त्यांच्या दृष्टीने नीरस तानबाजी आणि यांत्रिक 'सरगम' आणि कंटाळवाणी

गायकी गात होते, ही गोष्ट खरी आहे. त्याची नावनिशी त्यांनी दिली नाही. पण ती त्या मानाने फार थोडी होती. त्यांच्यावरचा राग त्यांनी सर्वच संगीतावर का काढावा, आणि इतके उदासवाणे का व्हावे ? 'काही चांगली कालाकार मंडळी होती. ती पूर्वीच्याच काळात होती, आता त्यातले काही उरले नाही'—असे आधीच्या पिढीतली सर्वच माणसे पुढच्या पिढीला सांगत आली आहेत. २४ साली पं० भातखंडे यांनी प्रा० देवधरांना हेच सांगितले होते; ३९ साली गोविंदरावही हेच सांगतात व आज ८१ साली माझ्या वयाची अगर माझ्याहीपेक्षा वडीलधारी मंडळी हेच बोलत असतात. गेल्या चाळीस-पन्नास वर्षांत संगीतात पुष्कळच परिवर्तन झाले आहे, हे खरे आहे. त्या काळची नीरस तानबाजी आज तितकीच नीरस आणि शिवाय अफाट झाली आहे. गाणे ऐकणाऱ्या समाजाची त्यांच्या काळची शंभर-दीडशेची संख्या आज हजारोंवर गेली आहे. आणि ऐकणाऱ्या श्रोत्यांचा वर्गच सरमिसळ, दिखाऊ, अल्पज्ञानी आणि क्वचित एखादादुसरा समजदार असला, तरी एकूण संकीर्ण स्वरूपाचा झाला आहे. गोविंदरावांच्या ॲरिस्टोक्रॅटिक-उमरावी-वृत्तीला न आवडणारा असाच हा श्रोतृगण आहे. काळच बदलला आहे, पण त्यातल्या त्यातही गु. मोगूबाई कुर्डीकर, पंडित मल्लिकार्जुन मन्सूर, निवृत्तिबुवा सरनाईक, सौ. किशोरी आमोणकर, कमल तांबे, सौ. कौसल्या मंजेश्वर अल्लादियाखाँ साहेबांचीच परंपरा चालवीत आहेत, आणि त्यापैकी प्रत्येकाने आपली शिष्यशाखा खूप निर्माण केली आहे. शिवाय, गोविंदराव स्वतःच फार मोठे आणि चतुरस्र कलाकार होते आणि तेही आपल्या अद्भुत वादनाने, शैलीदार साहित्यगुणाने, वाणीने आणि प्रत्यक्ष आमच्यासारख्यांना (मोहबतीने) तालमी देऊन अल्लादियाखाँसाहेबांची परंपरा चालवीत होते. त्या वेळी काय, आणि आजही काय, त्यांना खाँसाहेबांचे भाष्यकारच मानले गेले आहे. शिवाय आजही ग्वाल्हेरपरंपरेचे गजाननबुवा जोशी, शरच्चंद्र आरोळकर, यशवंत जोशी, आग्रा परंपरेचे खादिम हुसेनखाँ, लताफतखाँ, युनुसखाँ, गिंडे व भट इत्यादी आणि किराना परंपरेचे गंगुबाई हनगल, पं. भीमसेन जोशी, पं. फिरोज दस्तुर असे किती तरी गायक आपल्यात आहेत. शिवाय सगळ्याच परंपरांचा समाचार घेणारे आणि आपली स्वतंत्र गायकी प्रस्थापित करणारे कुमार गंधर्व, वसंतराव देशपांडे असे कित्येक नामवंत कलाकार आपापल्या परंपरा आजही समर्थपणे चालवीत आहेत. अर्थातच कालानुरूप एकूण गायकीतच पुष्कळ बदल झाला आहे आणि या प्रत्येकाच्या तानेची आणि चातुर्याची गुंफण, ऐटदार फेक, लयीशी क्रीडा अथवा समेच्या मुखड्यापर्यंतचा निदान हिशेबी अंदाज इत्यादी महत्त्वाच्या गोष्टींकडे त्यांचे लक्ष नाही, असे कसे म्हणता येईल ? अगदी अल्लादियाखाँच्या जयपुरी पद्धतीने ते नसेल आणि नाहीही. पण आपापल्या पद्धतीने, ढंगाने तर ते आहेच. गोविंदरावांच्या वेळीही खाँसाहेबांच्याखेरीज इतर पद्धती होत्या आणि त्याही अशा स्वतंत्रपणाने आजच्यासारख्याच नांदत होत्या. गेल्या चाळीस-पन्नास वर्षांत एकूण गायकीमध्ये खूपच फरक झाला आहे. विज्ञानाच्या प्रचंड वाढीने म्हणजे रेडिओ, मायक्रोफोन, ट्रान्झिस्टर, टेपरेकॉर्डर, टी० व्ही० आणि आता कॅसेट यांनी तर अफाट

बदल केले आहेत. आणि ते सर्वच अभिजात भारतीय संगीताला उपकारक आहेत, असे म्हणता येत नाही. त्यातही नीरस, कंटाळवाणे, बायकी अथवा थिल्लर किंवा उनाड गाणे पुष्कळच आहे. ख्याल आणि ठुमरी यांमधली रेषा पुसट होत चालली आहे. पण हा स्वतंत्र लिहिण्याचा विषय आहे. कालमानाप्रमाणे समाज बदलत जातो, नवीन-नवीन श्रोतृवर्ग जन्माला येतो, त्यांची अभिरुची वेगळी असते, आणि त्यामुळे संगीतातही परिवर्तन होत असते आणि होणेही अटळ असते. तसे परिवर्तन झाले नसते, तर एकूण हिंदुस्थानी संगीतच लयाला गेले असते, हे नेहमीच लक्षात ठेवावयाला हवे. त्यांच्याशी समंजसपणे जितके जमवून घेता येईल, तितके घेतले पाहिजे हेच खरे.

पण ज्यांच्या योगे गोविंदराव घडविले गेले ती त्यांची श्रद्धास्थाने आम्हांला समजतात. ज्या काळात ते वावरले, त्याच काळाचे ते प्रतिनिधी होते. आपण त्यांना दोष देऊ शकत नाही. त्याच काळाचे प्रतिबिंब त्यांच्या कलात्मक वादनात, भाषणात, लेखणीत आणि तालमीत पडले होते; आणि ते अटळच होते. ते स्वतःचे आदर्श विसरू शकत नाहीत, असा त्याचा अर्थ होतो. आणि आपण तरी याबद्दल त्यांना दोष कसा देणार आणि कोण कलाकार आपले आदर्श विसरू शकतो ? फक्त गोविंदराव काय होते, कसे होते आणि तसे का होते, हे समजून घेणे, अधिकाधिक समजून घेणे एवढेच आमच्या हातात आहे. आणि ज्या समंजसपणे असामान्य आणि सामान्य कलाकारांना ते ऐकत होते, त्यांच्या छोट्याशा गुणालाही दाद देत होते, आणि त्यांना मार्गदर्शन करीत होते, तोच आदर्श आम्ही समोर ठेवणे जरूर आहे. ज्या स्नेहशीलतेने आणि ज्या वात्सल्यबुद्धीने त्यांनी आपल्या हयातीअखेरपर्यंत आमच्या सर्व प्रतिवादांकडे पाहिले त्याच प्रेमाने या टीकेकडेही जेथे असतील तेथून ते पाहतील, अशी अपेक्षा मी खचितच करू शकतो. फक्त या प्रतिवादाचा प्रतिवाद करावयाला ते हयात नाहीत, याची मात्र अपार हळहळ वाटते.

. ५ .

आता राहिले शेवटचे आभाराचे काम. या ग्रंथाचे कॉपीराईटचे हक्क किर्लोस्कर प्रेसकडे होते ते मोठ्या उदार बुद्धीने प्रेसचे प्रमुख संचालक श्री. मुकुंदराव किर्लोस्कर यांनी सा. सं. मंडळाला विनामूल्य तर दिलेच, पण त्यानंतरही मी स्वतः त्यांच्याकडे अनेक वेळा जाऊन कधी पुस्तकात छापलेले ब्लॉक्स अथवा त्यांचे फोटो किंवा निगेटिव्ह्ज सापडतात का ते पहा, अशी विनंती करीत होतो. ते शोधण्यासाठी त्यांनी खूप कष्ट घेतले. त्यात यश आले नाही, हा भाग वेगळा. पण इतके कष्ट घेण्याची कळकळ त्यांनी दाखविली, याबद्दल त्यांचे आभार मानावे तितके थोडेच होतील.

कै. गोविंदरावांच्या जन्मशताब्दीनिमित्त या पुस्तकासाठी माझ्या बरोबरीने किंवा अधिकच कष्ट घेतले ते डॉ. भा. रा. ढेकणे यांनी. वस्तुतः, त्यांची आणि गोविंदरावांची फक्त दृष्टभेट, तीसुद्धा एकदाच. पण गोविंदरावांविषयी वाटणाऱ्या आदरापोटी व आमच्या

सर्वांच्या म्हणजे समस्त टेंबे कुटुंबीय, मी स्वतः व श्री. बाबूराव जोशी वकील जे काही करीत असतो, त्यात त्यांची सदैव सक्रिय साथ असते. त्यांनी या ग्रंथाच्या पुनर्मुद्रणासाठी पुष्कळ कष्ट घेतले, पुष्कळ हेलपाटे घातले आणि मुख्य म्हणजे सूची करण्याचे किचकट कामही केले. तसेच मी अडचणीत असलो म्हणजे माझ्या हाकेसरशी सतत धावणारे माझे दोघे कनिष्ठ बंधू श्री. श्रीधर हरी व डॉ. सखाराम हरी देशपांडे यांनाही धन्यवाद देणे माझे कर्तव्यच आहे. त्यांच्या सततच्या सक्रिय सहाय्याबद्दल मी कृतज्ञ आहे.

ग्रंथात पुष्कळ ठिकाणी अनेक व्यक्ती, अनेक संस्था अथवा कलाकार यांचा उल्लेख आला आहे. आज त्रेचाळीस वर्षांनंतर त्यांची माहिती आजच्या वृद्ध पिढीलाच फक्त असणार, पण नवीन पिढीच्या सामान्य वाचकाला ती कळणे आज आवश्यक झाले आहे. हे माहितीपर टीपा लिहिण्याचे किचकट काम श्री. बाबूराव जोशी वकील आणि डॉ. ढेकणे यांनी आपण होऊन केले. शिवाय त्यांनी सविस्तर अनुक्रमणिकाही करून दिली. गोविंद-रावांच्याविषयी आदरबुद्धी माझ्या इतकीच त्यांना आहे. वस्तुतः, मी काय, प्रा. मंगरूळकर काय, अथवा बाबूराव जोशी काय, या सर्वांना गोविंदरावांनीच या नाही त्या रीतीने घडविले आहे. पण दुसऱ्या कोणालाही कोल्हापूरची माहिती असणे शक्य नव्हते, ती माहिती बाबूरावांना खटपट करूनच मिळवावी लागली.

मुंबईच्या आणि इतर नामवंत व्यक्तींच्या व गायकांच्या टीपा माझे मित्र डॉ० शरच्चंद्र विष्णु गोखले यांनी तशाच अत्यंत परिश्रमपूर्वक केल्या आहेत. माहिती गोळा करण्याचा हव्यास व ती कोठून काढावयाची याचा अचूक अंदाज यात त्यांचा हात धरणारा सहसा सापडणार नाही. एकूण टीपांपैकी सुमारे तीन-चतुर्थांश टीपा त्यांनी लिहिल्या आहेत. या टीपांपैकी काही टीपांमध्ये डॉ० गोखले काही पुस्ती-दुरुस्ती करणार होते, परंतु ते काम वेळेवर होऊ शकले नाही. म्हणून त्यांच्या नोंदीनुसार मी त्यांपैकी जरूर तो भाग येथे देतो :

बापूतारा : (पृ० ११३)—'बापू खोटे स्ट्रीट मार्गे' याऐवजी 'सी पी टँकमार्गे' पाहिजे.

बंदेअली : (पृ० ११४)—थोरल्या शेखसल्लयाच्या दर्ग्यात. हा दर्गा म्हणजे मूळचे पुण्येश्वराचे मंदिर. ती वास्तुदेवता. नदीच्या दुसऱ्या बाजूचा दर्गा तो मूळचा नारायणेश्वर.

लाला दुलीचंद (पृ० ११२)—'थोर रागाची लक्षणे लाजबाब होत' याऐवजी 'घोर हृद्रोगाची लक्षणे ताबडतोब होत' पाहिजे.
ताराबाई शिरोडकर यांचे बिऱ्हाड निखंदवनी ऊर्फ निर्गुंडवनी म्हणजे निकदवरीच्या नाक्यावर होते. तेथे खाली तांब्यांचे 'कोना रेस्तोरां' झाले.

टीपांकडे नजर टाकली असता डॉ० गोखले यांनी या कामाचा केवढा भार उचलला आहे ते लक्षात येते. काही टीपा डॉ० ढेकणे यांनीही लिहिल्या आहेत.

टेंबे कुटुंबीयांचे सहकार्य तर गृहीतच होते. विशेषतः डॉ० टेंबे, श्री० भाऊराव व श्री० बाळासाहेब टेंबे यांच्या सहाकार्याखेरीज हे काम तडीलाच गेले नसते. पुस्तकात घालण्यासाठी फोटो श्री० बाबूराव जोशी यांनी काही जमविले आणि काही नवीन काढविले. तसेच, अल्लादियाखाँ साहेबांचे नातू श्री० अझीझखाँ यांनी परिश्रमपूर्वक काही मिळवून ते उपलब्ध करून दिले. तशीच बरीच उपयुक्त आणि आनंददायी चर्चा श्री० के० डी० दीक्षित व श्री० वसंतराव देशपांडे यांच्याबरोबर झाली. सर्वात जास्त आभार मानावयाचे ते प्रा० अरविंद मंगरूळकर व त्यांच्या सच्छिष्या प्रा० सौ० लीलाबाई अर्जुनवाडकर यांचे. फार वर्षांपासूनचा स्नेह असल्यामुळे दोघांनीही अतिशय काळजीपूर्वक ही प्रस्तावना वाचून पुष्कळच आणि तीव्र मतभेद असूनही सहकार्य दिले. याबद्दल त्यांचाही मी ऋणी आहे.

आणखी एका गोष्टीचा उल्लेख अगत्याने करणे आवश्यक आहे. या ग्रंथाच्या पहिल्या आवृत्तीचे शुद्धलेखन जुन्या पद्धतीने झाले होते. आता पुनर्मुद्रणापूर्वी महामंडळाच्या नियमानुसार नवीन पद्धतीने ते करणे जरूर होते. या बाबतीत मी तर अनभ्यस्त; ते अवघड काम माझे मित्र डॉ० श्रीरंग संगोराम, प्राध्यापक, पुणे विद्यापीठ, यांनी अत्यंत आपुलकीने केले याबद्दल त्यांचा मी अत्यंत ऋणी आहे.

अखेरची प्रुफे प्रा० मंगरूळकर यानी पाहिली आहेत. शुद्ध लेखनाच्या बाबतीत त्यांचा अधिकार मोठमोठ्या लेखकांनाही आदरणीयच वाटत आला आहे. पण गोविंदरावांच्या बाबतीत ते आणि मी एकाच आदरभावनेने प्रेरित झाल्यामुळे त्यांचे औपचारिक आभार न मानता उल्लेख करणे न्याय्य आहे. परंतु काही अपरिहार्य कारणामुळे त्यांना ही प्रुफे पान ६४ पर्यंतच पाहता आली. त्यामुळे आम्ही अडचणीत सापडलो होतो. पण आयत्या वेळी डॉ० संगोराम आमच्या मदतीला धावून आले म्हणूनच मुद्रितशोधनाचे काम तडीला नेता आले. वस्तुतः त्यांची व गोविंदरावांची ओळखसुद्धा नव्हती. आणि माझी ओळखही अगदी अलीकडची म्हणजे गेल्या वर्षभरातलीच आहे. तरी माझ्यावरच्या वैयक्तिक लोभामुळे त्यांनी हे काम ऐनवेळीं अंगावर घेऊन पुरे करून दिले, हे त्यांना भूषणावह आहे. 'ब्लर्ब'वरील मजकूरही त्यांनी लिहून दिला.

संपादक म्हणून माझे नाव असले तरी संपादनाचे काम मुख्यतः टीपा, अनुक्रमणिका, सूची वगैरे यांची जोड देण्याचे व प्रस्तावना लिहिण्याचे. खुद्द गोविंदरावांच्या मूळ ग्रंथामध्ये काहीही बदल करण्यात आलेला नाही. तथापि फोटोंच्या बाबतीत मूळ पुस्तकापैकी जेवढे फोटो मिळाले अगर मिळवता आले तेवढेच ग्रंथात घालता आले, हे नमूद करणे जरूर आहे. शेवटी आभार मानायचे राहिले ते मौज प्रकाशनाचे श्री० श्री० पु० भागवत यांचे. त्यांनी वेळोवेळी मोलाचा सल्ला देऊन मला उपकृत केले आहे. तसेच त्यांचे सहकारी श्री० प्रभाकरपंत व माधवराव यांनीही मुद्रणाच्या बाबतीत व्यक्तिशः लक्ष घातले, याबद्दल त्यांचाही मी ऋणी आहे. महाराष्ट्र राज्य संस्कृती मंडळ व त्याचे अध्यक्ष डॉ० सुरेंद्र बारलिंगे यांनी माझ्या विनंतीला मान देऊन ग्रंथाच्या

प्रकाशनाची जबाबदारी स्वीकारली. त्यांनी जर या बाबतीत निकड लावली नसती तर या अमोल ग्रंथाचे प्रकाशन अशक्यच झाले असते. त्यांचे आभार शब्दांतून व्यक्त करता येणार नाहीत.

या सर्वांचा मी कृतज्ञ आहे एवढे सांगून हा लांबलेला ग्रंथपरिचय पुरा करतो.

५८ बी, वाळकेश्वर रोड
मुंबई ६.
दि० २ जुलै, ८१

वामन हरी देशपांडे

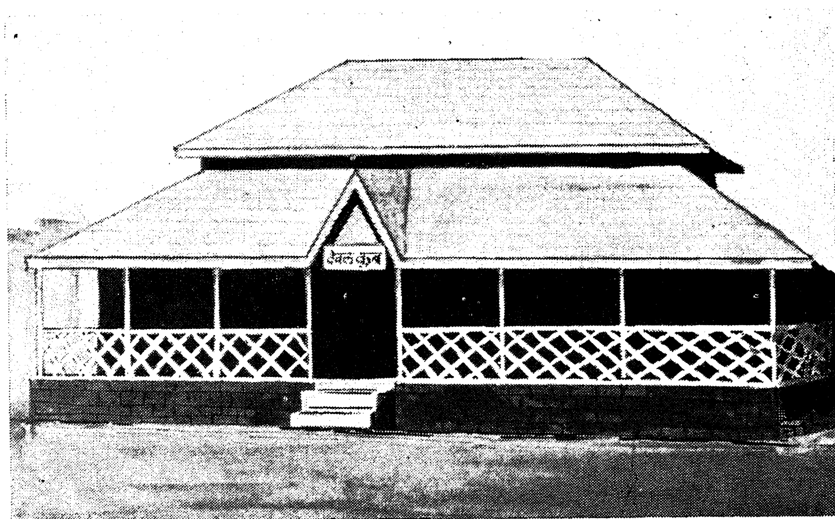
महत्त्वाची दुरुस्ती : श्रीमती ताराबापू वेलिंगकर यांचा पत्ता डॉ० शरच्चंद्र गोखले यांनी पृ० ११३ वरील पहिल्या टिपेमध्ये नमूद केला आहे. हा पत्ता चुकीचा असल्याचे पुढे डॉ० गोखले यांच्या लक्षात आले. त्यांनी दुसरा एक पत्ता मला पत्राने कळवला व तो मी प्रस्तावनेत पृष्ठ बेचाळीसवर दिलेला आहे. परंतु हाही पत्ता चुकीचा असल्याचे ही पाने छापून झाल्यानंतर डॉ० गोखले यांच्या लक्षात आले व त्यांनी तसे तत्परतेने मुद्रणालयास कळवले. ताराबापूंच्या घराविषयी त्यांना मिळालेली खात्रीची माहिती पुढील-प्रमाणे :

"ताराबापूंचा बंगला कोलभाट लेनमध्ये, म्हणजे हल्लीच्या डॉ० वेलकर रस्त्यावर होता. त्याच्या अंगणाभोवती चाळी होत्या, आणि ती त्यांची जायदाद 'तारा नायकिणीची वाडी' म्हणून प्रसिद्ध होती."

—**वा० ह० दे०**



[जन्म :] बाबा देवल [मृत्यू : १९३९]



देवल क्लब [स्थापना १९१८]



बाळकोबा नाटेकर

[जन्म : १८५७]

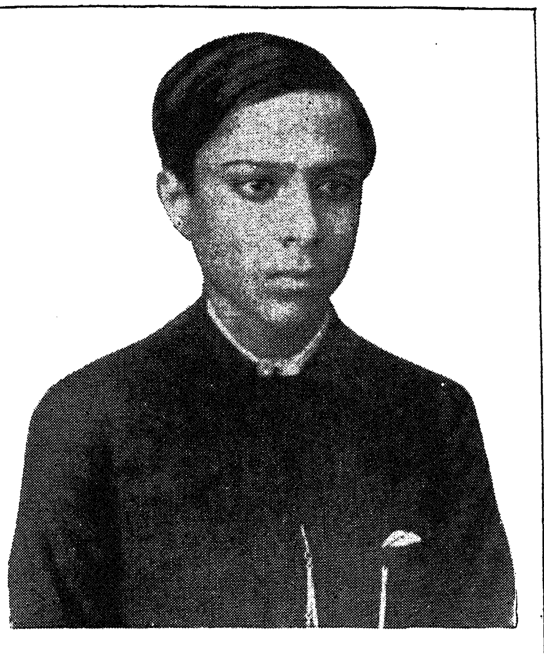
[मृत्यू : १९१०]



भाऊराव कोल्हटकर

[जन्म : १८६३]

[मृत्यू : १९०१]



कृष्णराव गोरे
[जन्म :]
[मृत्यू : १९४०]



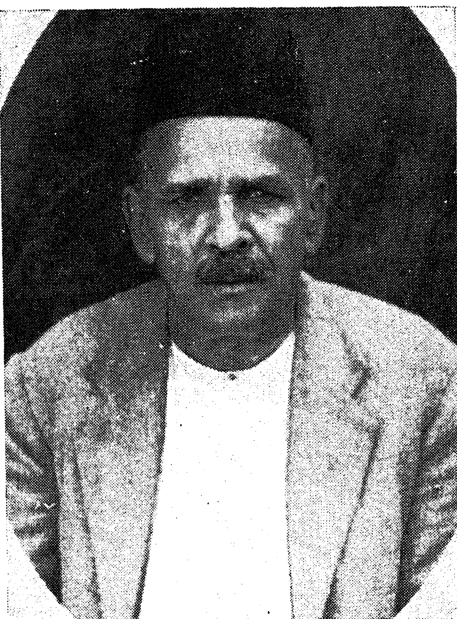
बालगंधर्व
[जन्म : १८८८]
[मृत्यू : १९६७]



पं. विष्णु दिगंबर पलुस्कर
[जन्म : १८७१]
[मृत्यू : १९३१]



बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर
[जन्म : १८४९]
[मृत्यू : १९२७]



रामकृष्णबुवा वझे
[जन्म : १८७१]
[मृत्यू : १९४३]



खांसाहेब अब्दुलकरीमखां
[जन्म : १८७२]
[मृत्यू : १९३७]



बडे नत्थनखां (आग्रेवाले)
[जन्म :]
[मृत्यू : १९०१]



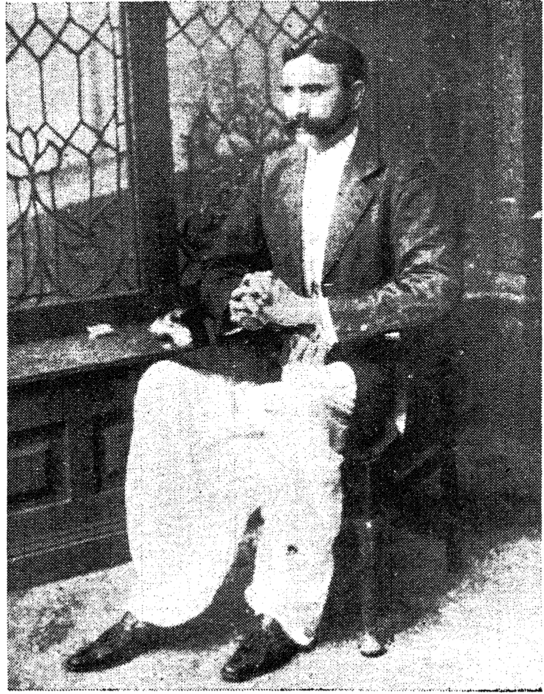
भास्करबुवा बखले
[जन्म : १८६९]
[मृत्यू : १९२२]



खांसाहेब रहिमतखां
[जन्म :   ]
[मृत्यू : १९२२]



खांसाहेब मंजीखां
[जन्म : १८८८]
[मृत्यू : १९३७]



खांसाहेब अल्लादियाखां
[जन्म : १८५५]
[मृत्यू : १९४६]



खांसाहेब अल्लादियाखांसमवेत गोविंदराव टेंबे

प्रकरण पहिले

काही दिवसांपूर्वी मुंबईत एका ठिकाणी माझ्या हार्मोनियमवादनाचा खाजगी कार्यक्रम होता. मध्यंतरी विश्रांतीच्या वेळी तेथे जमलेल्या काही प्रमुख मंडळींची व माझी ओळख करून देण्यात आली. पुन्हा वादनास सुरवात करण्याकरिता मी दिवाणखान्याकडे जाऊ लागलो, तो एका तरतरीत तरुण मुलीने मला मोठ्या आतुरतेने प्रश्न केला, "काय हो, तुम्ही हार्मोनियमचं शिक्षण कोणाकडून घेतलं?" मला तिच्या चौकसपणाचे थोडे कौतुक वाटले आणि क्षणमात्र थांबून मी उत्तर दिले, "मी कोणाकडून शिक्षण असं घेतलं नाही." माझ्या उत्तराने तिच्या तर्कशास्त्राला धक्का बसला, असे दिसले. "अगदी खोटं! तुम्हांला गुरूचं नाव सांगण्यात कमीपणा वाटतो!" असे किंचित तिरस्कारपूर्वक उद्गार काढून आवेशाने ती दिवाणखान्यात आपल्या जागेवर जाऊन बसली. मी तर तिच्या उद्गाराने सुंदच झालो. पेटीवादनाला पुन्हा सुरुवात करीपर्यंत मी तिच्या बोलण्याचा विचार करीत होतो. कार्यक्रम व्यवस्थित पुरा केल्यानंतर पुन्हा तोच विचार मनात चालू झाला, आणि अद्यापपावेतो चालू होताच. हार्मोनियमचे शिक्षण मी कोणाकडून घेतले, असा अनेकांनी अनेक वेळा प्रश्न विचारला आहे आणि "मी कोणाकडून शिक्षण असं घेतलं नाही," असे प्रत्येकाला सांगत आलो आहे.

पण गुरूचे नाव सांगण्यात मला कमीपणा वाटतो आणि त्यामुळे मी असे बेधडक सांगतो, असा कोणी त्याचा अर्थ करील अशी शंका मला शिवली नाही. आता मात्र त्या मुलीच्या उद्गारातून तीन आरोप माझ्यावर निष्कारण लादले गेले. धादांत खोटे बोलणे, गुरूच्या नावाची लाज वाटणे आणि अशा रीतीने स्वतःकडे मोठेपणा घेणे. अर्थात या त्रिदोषाचे परिमार्जन करावयाचे कसे, या फिकिरीत मी पडलो. परिमार्जनाचे दोनच मार्ग मला दिसले. एक तर चाळीस-पंचेचाळीस वर्षांपूर्वीचा मला हार्मोनियम शिकविणारा असा कोणीतरी महात्मा पैदा करणे!—पण त्यात अनेक अडचणी उत्पन्न होतात. चाळीस-पंचेचाळीस वर्षांपूर्वी हार्मोनियम हे वाद्य फारच अल्प प्रमाणात प्रचारात होते; त्यामुळे वादनकारही थोडे होते आणि शिक्षण देणारे तर फारच थोडे. हार्मोनियम क्लास तर मुळी अस्तित्वात नव्हते. ग्वाल्हेरचे गणपतराव भैया,[१] हैद्राबादचे लक्ष्मणराव,[२] मुंबईचे भाचूभाई भांडारे[३] ही नावे त्या वेळी मी ऐकलीही नव्हती (काही वर्षांनंतर

यांपैकी दोन कलावंतांना मी मुबलक ऐकिले. परंतु त्यांच्याकडे शिक्षणाचा योग आला नाही); यांपैकी कोणाचेही नाव सांगणे म्हणजे तरी धादांत खोटे बोलणेच! शिवाय, त्यांच्यापैकी एकाचीही पद्धत माझ्या वादनात नाही. खोटे बोलून चांगल्या कलावंताचे नाव बद्दू करण्याचा अधमपणा मला जमेलसे वाटेना.

दुसरा मार्ग म्हणजे हार्मोनियमचा किंवा संगीताचा व्यासंग माझ्याकडून कसा घडला याविषयी विचारणाऱ्या प्रत्येकाला पाल्हाळाने सांगत बसणे. तेही माझ्याकडून होणे शक्य नव्हते. गोष्ट तर मनाला लागून राहिली, आणि उपाय मात्र सुचेना. अशा मनःस्थितीत मी असताना 'किर्लोस्कर' मासिकाच्या संपादकांचे अत्यंत प्रेमळ आग्रहाचे पत्र आले की, त्यांच्या 'मनोहर' मासिकाच्या नव्या अवतारात 'माझ्या संगीतस्मृती' या सदराखाली मी एक लेखमाला लिहावी. माझ्या मनात चालू असलेल्या खळबळीला तोंड पाडणारा हा योगायोग आपोआप आला, याचे मला नवल वाटले व ही आलेली संधी न दवडण्याचा मी निश्चय केला. 'माझ्या संगीताच्या स्मृती' याऐवजी 'माझ्या संगीताचा व्यासंग' या सदराने लेखमाला लिहिल्यास मी हार्मोनियम-वादनविद्या कोणापासून व कशी संपादन केली, या प्रश्नाचे विस्तृत उत्तर देण्याची सोय व्हावी व गेल्या चाळीस वर्षांत मी जे-जे संगीत ऐकले, त्याच्या केवळ स्मृतीच नव्हत, तर त्यांपैकी माझ्या व्यासंगाला कोणत्या गोष्टी पसंत पडल्या, याचीही जाता-जाता थोडी चर्चा करण्यास वाव मिळावा व त्यापासून वाचकांना काही करमणूक व जिज्ञासूंना थोडा उपयोग झाला तर व्हावा, हा या लेखमालेचा उद्देश आहे. यात स्वार्थाचा भाग जास्त आहे हे उघड आहे; पण जर परार्थ घडलाच, तर त्याचे श्रेय माझ्याकडे न येता प्रश्न करणाऱ्या त्या तरुण तेजस्वी मुलीकडेच जाते, हे उघड आहे.

वरीलप्रमाणे या लेखमालेच्या उद्देशाचा व ती सुरू करण्यास झालेल्या निमित्ताचा प्रस्ताव केल्यानंतर मुख्य सूत्राकडे वळणे योग्य होईल.

बालपणात माझ्यामध्ये संगीताला पोषक अशा काही उपजत प्रवृत्ती होत्या, असा मुळींच प्रकार नाही. गवयाच्या पोराप्रमाणे मी "रडत असे तोदेखील सुरात!" असे माझ्या कानांवर कधीकाळी आले नाही. उलट, मी मुळी फारसा कधी रडलोच नाही, असे माझी आई मोठ्या कौतुकाने म्हणत असे. रडणेच नाही तेथे गाण्याच्या उपजत अंगाची शक्यता कोठून असणार? आनुवंशिक असे काही गुण माझ्यामध्ये उतरले होते, असाही प्रकार नाही. कारण माझ्या पूर्वजांमध्ये गाण्याची अभिरुची असलेला किंवा संगीताचा व्यासंग केलेला कोणी पुरुष होऊन गेल्याचे माझ्या ऐकिवात कधीच आले नाही. माझ्या वडिलांना नाटके पाहण्याचा मनस्वी शौक असे; परंतु ते नाटकातील पद्ये गुण-गुणत ती एकाच सुरात असत! तेव्हा आनुवंशिक संस्कारांचा यत्किंचितही भाग माझ्या संगीत-व्यासंगात नाही, असे कष्टाने कबूल करावे लागते. मात्र वयाच्या सातव्या वर्षी मी मराठी दुसऱ्या इयत्तेत असताना इतर विषयांत नेहमी शेवटचा असणारा माझा नंबर 'असा मायाळू अन्य कोण आहे?' ही दिंडी अतिशय उंच बालआवाजात म्हटल्यामुळे

रोज पहिला येई, परंतु तोंडच्या हिशेबांत पुन्हा तो शेवटचा येऊन नंतर शाळा सुटे, हा नित्यक्रम असे. बालवयात माझा व संगीताचा संबंध हा दिंडी म्हणण्यापुरता होता. पुढील तीनचार वर्षे शाळेत जाणे, कसेतरी पास होणे, खेळणे, उनाडपणा करणे इत्यादी सामान्य मुलांप्रमाणेच गेली. त्यात माझ्या आवाजाचे कोणी कौतुकही केले नाही, व बालवृत्तीनुसार मलाही त्याचे सुखदुःख वाटले नाही.

त्यानंतर कोल्हापुरातील प्रायव्हेट इंग्लिश स्कूलमध्ये मी इंग्लिश दुसऱ्या इयत्तेत असताना आमच्या वर्गात कुरणे या नावाचा मुलगा होता. (हल्ली हे गृहस्थ कोल्हापूर संस्थानात एज्युकेशनल इन्स्पेक्टर आहेत.) एकदा 'लवकुशाख्याना'तील कामदा-वृत्ताची एक कविता म्हणण्याची त्याच्यावर पाळी आली. ती म्हणताना शेवटच्या चरणावर त्याने अशी एक तान घेतली, की वर्गातून जणू काय वीज चमकून गेल्याचा भास झाला! माझ्या मनावर तो परिणाम अद्यापि आहे. शाळा सुटल्यावर ती तान गुणगुणतच मी घरी गेलो. दुसऱ्या दिवसापासून कवितेच्या तासापूर्वी कुरणे याचा नंबर चौथाच येईल, अशी आम्ही मोठ्या शिताफीने तजवीज करीत असू. कारण कामदा-वृत्ताचा तो श्लोक चौथा असे. पहिल्या तीन मुलांच्या कविता केव्हा एकदा संपतात, असे आम्हांला—विशेषतः मला—होई. ती चौथी कविता आणि तीतील ती चौथी ओळ!—'शाकुंतल' नाटकातील चौथा अंक आणि त्यातील चौथा श्लोक वाचताना रसिकांना ज्या स्वर्गानंदाचा आस्वाद मिळतो असे म्हणतात, तशी माझी स्थिती त्या चौथ्या ओळीवरील तानेमुळे होत असे. चारपाच वेळा हा प्रकार होताच आमच्या मास्तरांच्या ध्यानात आमची ही कारवाई आली. मास्तर अगदीच अरसिक होते. वर्गाची शिस्त बिघडविल्याच्या आरोपावरून त्यांनी "Hold your hand" म्हणून माझ्या पायावर दोन छड्या ओढल्या. पुढे मी तो नाद सोडून दिला. परंतु तेवढ्या अवधीत मी ती तान घरी, दारी, देवळात, रस्त्यावर गुणगुणून इतकी तयार करून ठेवली की, मास्तर वर्गामधून बाहेर पडत तोच त्यांना ऐकू जाईल, अशी मी ती तान मारायचा! माझ्या संगीतशिक्षणाचा हा पहिला धडा. या पोरकटपणाचे इतक्या पाल्हाळाने वर्णन करावयाचे कारण, या पहिल्या धड्यात माझ्या वृत्तीचे व संगीतव्यासंगाच्या पद्धतीचे रहस्य साठलेले आहे हे. ज्या गळ्यातील, वाद्यातील, चिजेतील किंवा पदातील जो भाग माझ्या वृत्तीला पटेल व मनात भरेल, तो अविश्रांत खटपटीने इतका आत्मसात करायचा की, इच्छा होताच तो माझ्या सेवेला केव्हाही हजर व्हावा. हेच माझ्या व्यासंगाचे मर्म. एखादे गीत किंवा चीज कोणापासून पैदा करावयाची ती केवळ संग्रहाचा हव्यास म्हणून नव्हे, किंवा इतरांना ऐकवून मोठेपणा मिळविण्या-करिताही नव्हे, तर मला त्या चिजेचा किंवा तीतील विशिष्ट भागाचा आनंद घेण्यास वेळेवर उपयोग व्हावा म्हणून. माझ्या पहिल्या धड्यातील तानेचा उपयोग मास्तरांना चिडविण्याकडे झाला हा भाग निराळा; पण उपयुक्ततेच्या दृष्टीने ती तान घटविली, एवढाच ग्राह्यांश. मात्र ती तान घटविताना तिचे स्वरूप विकृत किंवा विकट करण्याचे पातक मी केले नाही. त्या मुलाच्या गळ्यातून ती तान जशी सुरेल आणि दाणेदार निघाली, तशीच

ती मी घटविली, आणि यातच माझ्या संगीतप्रवृत्तीच्या अभिजातपणाचा आणि प्रामाणिकपणाचा अल्पसा उगम होता, असे मानायला हरकत नाही.

वरील तानेची आमची कसरत वेळीं-अवेळी कोठेही चालू असे. माझ्या वडिलांनी एकदा मला हाक मारली आणि तान मारीतच मी त्यांच्यापुढे उभा राहिलो! साहजिकच त्यांना राग आला. "गोंद्या, लेका! सारखा ताना मारीत असतोस! नाटकात पळून जाणार आहेस वाटतं? शालू नेसायची हौस आहे?" झाले! आमची तान जी कायमची पाशाखाली दडपली गेली, ती पुढे कंठ फुटलेल्या मडक्यातून काही तपांनंतर बाहेर पडली!

अलीकडे वीस-पंचवीस वर्षांत मेळे, प्रार्थनागीते, ग्रामोफोन, रेडिओ, गायनवर्ग इत्यादी उपक्रमांमुळे जितके संगीत लहान मुलांच्या कानांवर अनायासे पडते, त्याच्या एकशतांशदेखील त्या वेळीं आमच्या कानांवर पडत नसे. संगीताचा ओढा नाटकाच्या धबधब्यास हटकून मिळतो, ही त्या वेळची ठाम समजूत. तीत अगदीच काही तथ्य नव्हते, असे नाही. नाटकी मंडळी व्यसनी बनतात अशी समजूत होतीच; पण त्या वेळी नाटक हेच एक व्यसन मानले जात असे. अशा वेळी आम्हांला संगीताच्या वाऱ्याला कोण राहू देणार? दहा-अकरा वर्षांच्या वयाला माझ्या तानबाजीची अशी गळचेपी झाली.

आम्ही या सुमाराला राजाज्ञे यांच्या वाड्यात राहत होतो. राजाज्ञे हे करवीर संस्थानाचे एक लहानसे उत्पन्नदार आहेत. त्यांच्या वाड्यात नवरात्रात माहुलीच्या कीर्तनकारांची रात्री कीर्तने होत. या खेपेस हरिदासांनी बाजाची पेटी साथीला आणली होती. विष्णुबुवा म्हणून पेटी वाजविणारे असत. त्या वेळीं हार्मोनियमचा स्वर प्रथम माझ्या कानांवर पडला, आणि गारुड्याच्या पुंगीने नाग जसा मोहित होतो, तशी माझी अवस्था झाली. हळूहळू सरकत आमची स्वारी पेटीपर्यंत पोहोचली आणि नकळत खोक्याच्या कडेला मी टेकलो. पेटीच्या खोक्यावर बसूनच विष्णुबुवा साथ करीत होते. मला पाहून ते हलकेच खेकसले. पण कदाचित माझी केविलवाणी मुद्रा पाहून किंवा हा गोरागोमटा मुलगा मालकांचाच असेल, या समजुतीने त्यांनी मला जवळ बसू दिले. मग काय! हलकेच खोक्याच्या एक कोपऱ्यावर मी अर्धवट आसन ठेवले. काही वेळाने नीट व्यवस्थित बैठक मारली! त्या वेळीं मला इंद्रपदप्राप्तीचा आनंद आणि अभिमान वाटला. पुढे दररोज कीर्तन सुरू होण्यापूर्वी अर्धा तास तरी मी त्या खोक्यावर जाऊन बसलेलो असे. मृदंगाची घोडी (लाकडाची), पेटीचा खोका आणि त्यावर मी, यांवाचून सदरेवर दुसरे कोणीही नसे. हरिदासबोवांच्या पूर्वी विष्णुबुवा यायचे, "हं उठा," म्हणायचे, त्यांनी पेटी बाहेर काढून खोका बंद केला, की लगेच मी त्यावर स्वार व्हायचा. असा नित्यक्रम असे. नवरात्राचे दहा दिवस कीर्तन असे. त्यात कीर्तनाचा 'सीझन पास' काढलेला मी श्रोता होतो. माझे लक्ष मात्र विष्णुबोवांच्या बोटांकडे आणि पेटीच्या काळ्या-पांढऱ्या पट्ट्यांकडे असे. काळ्याकुळकुळीत आणि पांढऱ्याशुभ्र पट्ट्यांची शोभा सृष्टीतील कोणत्याही वस्तूला नाही, असे त्या वेळी मला वाटे. आणि अद्यापि मला वाटते.

कीर्तनात आर्या, साक्या, दिंड्या इत्यादी अनेक वृत्ते आणि पद्ये हरिदासबोवा गात.

त्यांपैकी मला काहीच समजत नव्हते. बोवांचा घोगरा आवाज कानाला कसासाच वाटे. मात्र त्यांच्या साथीदारांपैकी एक किन्नरी आवाजाचा माणूस कानांवर हात ठेवून गात असे, त्याची मौज वाटे. पण त्या सर्वांत विष्णुबोवा मधूनमधून पेटी वाजवीत आणि हरिदासबोवा त्यांना "भले! भले!" म्हणत, तेव्हा विष्णुबोवांपेक्षा मलाच उद्देशून ती तारीफ आहे असे मला वाटे; कारण मी पेटीच्या खोक्यावरचा वहिवाटदार गोमागणेश! कीर्तनात आर्या (वृत्त) फार असते, हे सर्वांना माहीत आहेच. आणि दोन्ही चरणांचे निरूपण झाले म्हणजे, 'रामा रामा रघूत्तमा रामा' असे पालुपद हरिदासबोवा प्रत्येक आर्येला जोडून म्हणत. सबंध कीर्तनात हे पालुपद पंचवीस-तीस वेळा तरी कानांवर यायचेच. सात-आठ दिवसांच्या एकाग्र निरीक्षणामुळे मला या पालुपदाला लागणारे पेटीचे पडदे व बोटांची ठेवणही नजरपाठ झाली. अर्थात मिळेल त्या टेबलावर, खोक्यावर, जेवणाच्या ताटांवर माझ्या बोटांची कसरत चालू झाली! पण त्यातून सूर कसा निघणार! इकडे बोटे चाळवायची आणि तोंडाने 'कू कू कू कू कू कू कू कू कू' करायचे! हार्मोनियमच्या पट्ट्यांना स्पर्श करायला कधीकाळी मिळेल का? —अगदी बगळ्याप्रमाणे तपश्चर्या करीत मी टपून बसलो होतो. दोनतीन दिवसांनी तो योग आला. हरिदासबोवा एक विनोदी चुटका सांगण्यात रंगलेले पाहून विष्णुबोवांना दोन मिनिटे पाय मोकळे करायला जायचे होते वाटते. कीर्तनात पेटीचा एक सूर कायम पाहिजे असतो. त्यांनी माझे एक बोट एका सुरावर ठेवले आणि पाय मारायला सांगून ते हळूच पसार झाले. माझे पाय जेमतेम भात्याला पुरत. खोक्याच्या कडेवर आधार देऊन जवळजवळ उभ्यानेच मी भाते मारून विष्णुबोवा येईतो सूर कायम ठेवला. विष्णुबोवांचीही नित्याची सोय झाली. आठव्या किंवा नवव्या दिवशी असेल, विष्णुबोवा असेच उठून गेले. इकडे मध्येच हरिदासबोवांनी एक आर्या सुरू केली. विष्णुबोवांचा पत्ता नाही! आमची इकडे गाळण उडाली! इतक्यात 'रामा रामा रघूत्तमा रामा' सुरू झाले! साथीदारांनी इकडेतिकडे पाहिले. मला काय स्फूर्ती झाली देव जाणे! मी बेधडक पेटीवर बोटे टाकून 'रामा रामा रघूत्तमा'ची साथ केली. स्वर बरोबर आले, पण ताल मागे राहिला! हरिदासबोवांनी चपापून पेटीच्या बाजूला पाहिले. तोच मी पाठीने घसरत भात्याच्या पोकळीत शिरलो! मुंडके मात्र खाली जाईना! हरिदासबोवांनी तो प्रकार पाहिला. त्यांना हसू कोसळले आणि त्यांनी एकदम 'सीताकान्त-स्मरण जयजयराम' केला! इतक्यात विष्णुबोवाही आले आणि त्यांनी खोका मागे सारून माझी त्या सापळ्यातून सुटका केली; आणि मी मागेपुढे न पाहता तेथून पळ काढला! कीर्तनाचा ऐन रंगात भंग केल्यामुळे वडिलांनी माझ्या दोन श्रीमुखात भडकावल्या. पुन्हा पेटीजवळ मी जातो कशाला! साथ करून मी वेळ मारून नेली याचे कोणालाच कौतुक वाटू नये, याचा मला फार संताप आला असावा, अशी माझी समजूत आहे. पेटीशी नाही, तरी कीर्तनाशी मी तेव्हापासून फारकत करून टाकली. अद्यापर्यंत कीर्तनाची साथ केल्याचे मला स्मरत नाही.

वरील 'रामा रामा रघूत्तमा रामा'च्या प्रकारात सांगण्याचा मुद्दा म्हणजे माझ्या

बोटांतून वरील शब्दांतील अक्षरे मात्र निर्मळ आणि लोकांना ओळख पटेल, अशी स्पष्ट निघाली. आणि आजदेखील माझ्या पेटीवादनात काही विशेष असेल तर तो हाच.

यानंतर दोनतीन वर्षे गाण्याचा किंवा पेटीचा स्वर फारसा माझ्या कानांवर पडला नाही. या वेळीं श्रीजगदंबेच्या देवळाच्या घाटीदरवाज्याजवळ माझ्या वडिलांनी एक घर गहाणवट घेतले. या घरात आम्ही सुमारे चौदा वर्षे काढली आणि येथेच माझ्या पेटी-वादनाचा प्राथमिक अभ्यास झाला. आमचे घर म्हणजे एका बोळकंडीतील लांबच-लांब बैठ्या दालनांची बखळ होती. रस्त्यालगत एक छोटीशी माडी होती व तिच्या खाली एक फळ्यांचे दुकान होते. त्या फळ्यांना आम्ही बिजागरी लावून दरवाजाप्रमाणे झाकण्या-उघडण्याची सोय केली होती. काही दिवस तेथे एक शिंपी होता, तो वारला. पुढे दुकान मोकळेच राहिले.

कोल्हापुरातील अमेरिकन मिशनच्या एका पाद्रीसाहेबाने परत आपल्या देशाला जाताना आपले सर्व सामान विकले. त्यात एक भला-मोठा ऑर्गन होता. माझ्या वडिलांचे अशील (माझे वडील वकील होते) केशवराव करजगार या नावाचे एक हरहुन्नरी कारागीर होते. त्यांनी तो ऑर्गन साठ-सत्तर रुपयांला घेतला. ऑर्गन स्वस्तात खरेदी केला, पण तो ठेवायला त्यांच्या घरात जागा नव्हती. त्यांनी आमचे हे दुकान मोकळे पाहिले आणि तेथे ऑर्गन आणून ठेवला. हत्तीच्या मढ्याएवढे, एक अंखणभर लांबरुंद, कलाकुसरीचे काम केलेले हे यंत्र आहे तरी काय, हे जाणण्याची उत्सुकता मला पोराला असणे तर साहजिकच; पण शेजाऱ्यापाजाऱ्यांनादेखील ही उत्सुकता काही कमी नव्हती. दुकानात ही गर्दी! कोणी म्हणे, हे लिहायचे टेबल आहे; कोणी म्हणे, कपड्यांची संदूक आहे; कोणी म्हणे, बाप्तिस्मा देण्याचे कपाट—कोणी काही, कोणी काही, आपापली ठाम मते देऊ लागले. इतक्यात देवळातील गाण्याची हजेरी संपवून पोरेबोवा[१] या नावाचे एक प्रचंड गवई तेथे आले. गवई चांगल्यापैकी. पण शरीरयष्टीने अवाढव्य आणि गालमिश्या प्रचंड! (यांनी डोंगऱ्यांच्या 'इंद्रसभा' नाटकात लालभैरवाचे आणि कै० बाळकृष्ण-बोवांनी कालभैरवाचे काम केले होते म्हणे! भूमिकेला अनुरूप पात्रे निवडण्याची त्या जुन्या काळची दृष्टी हल्लीच्या नाटककंपन्यांना तर नाहीच, पण सिनेमाकंपन्यांनाही नाही, अशी माझी ठाम समजूत आहे.) "अरे, काय गडबड आहे!" अशी गर्जना करीत हे प्रस्थ आत घुसले. "अरे हा पाद्रीसाहेबाचा अरगण इथं कसा आला?"

"हे अरगण काय आहे?" म्हणून एकाने विचारले. "बाबा, ही बाजाची पेटी आहे!" म्हणून पोरेबुवा म्हणाले. मी कान टवकारले! एवढी मोठी बाजाची पेटी! आणि आमच्या घरात! पण हे खरे कशावरून? कीर्तनातील पेटीची आणि माझी चांगली न विसरण्यासारखी ओळख झाली होती. पण ही प्रचंड 'अरगण' म्हणजे तिची आई शोभणार. आणि पोरेबुवासारख्यांवाचून ती दुसरे कोण वाजविणार? मी नुसताच पोर होतो,—बोवा नव्हतो. शिवाय हिला पट्ट्या, पडदे, वगैरे नाहीत, तेव्हा वाजवायची कशी? निराशेचे अनेक विचार मनात येऊ लागले. इतक्यात पडद्यावरील फळी उघडण्याचा

पोरेबोवांनी प्रयत्न केला. पण जुळेना. किल्लीची जागा लहानशी तिकोनी होती. तिकोनी किल्ली कुठेच नसते. माझ्या आतुरतेने माझ्या कल्पकतेला चालना दिली. मी हळूच त्या गर्दीतून निसटलो, आणि जवळच लक्ष्मणशेठ बावडेकर सोनार यांच्या दुकानात गेलो. हे गृहस्थ 'अरगण' पाहत त्या गर्दीतच उभे होते. दुकानातील एक तिकोनी कानस मी उचलली, आणि ती घेऊन आलो व म्हणालो, "यानं कुलूप निघतं का पहा." पोरेबुवांनी त्या कानसेने कुलूप खोलले. फळी मागे सारली. तो काय स्वर्गीय देखावा दिसला! माझ्या स्मृतीवर कायमची कोरली गेलेली जी काही अवर्णनीय दृश्ये आहेत, त्यांत हे एक दृश्य आहे. ते सडक काळेपांढरे एकजात पडदे! त्यांमुळे त्या साजाला एकदम जिवंतपणा आला. एका खोक्यावर पोरेबोवा बसले. पायांखालील फळी काढली, तो दोन भाते! त्यांनी पहिल्या पट्टीवर बोट ठेवले. आवाज ऐकताच मी दचकून मागे सरलो! मग पुढील सप्तकाचे स्वर त्यांनी दाबले. त्या स्वरांची मोहिनी काय सांगावी! आणि अशा या भव्य व दिव्य हत्यारावर मी पहिला पाठ शिकलो.

ऑर्गनचे कुलूप काढणारी ती त्रिकोणी कानस मी मोठ्या शिताफीने कोणाला नकळत हस्तगत करून ठेवली असली पाहिजे, हे वाचकांच्या ध्यानात आले असेलच. कलेकरिता चोरी क्षम्य आहे. माझे वडील कोर्टात जात, ते संध्याकाळी सहा वाजता घरी येत. मी मधल्या सुट्टीत शाळेतून येई, तो कोणाला नकळत दुकान उघडून ऑर्गन खोलून त्याच्या पट्ट्यांवर अर्धा तास बोटे फिरवीत बसे. मधल्या वेळेच्या खाण्या-पिण्याचीदेखील शुद्ध नसे. चार-पाच दिवस मी त्या स्वरमंजूषेचा एकमेव स्वामी होतो. एक दिवस "आमच्या शेजारी अभ्यासास राहणारे रा. धोंडोपंत बर्वे या नावाचे गृहस्थ आले. हे मोठे प्रेमळ, आंबट-शौकी रसिक होते. मॅट्रिकचा अभ्यास करता-करता ते थोडीशी सतारही शिकत होते. (त्या वेळी 'कोल्हापूर गायनसमाज[६]' या संस्थेच्या फंडातून एक गायनाचा वर्ग व एक सतारीचा वर्ग राजाराम कॉलेजमधील दोन दालनांमध्ये संध्याकाळी दोन तास चालू असत. मला वाटते, गेल्या पंधरावीस वर्षांपासून हे वर्ग बंद झाले; परंतु संस्थेची घटना व निधी कायम आहे व त्यातून गवयांची गाणी अद्यापि होतात.)

दोन प्रहरी हे रा. बर्वे अचानक माझ्या पाठीशी येऊन उभे राहिले. मी दचकून उठलो. "बैस, मी तुला एक गाणं वाजवायला शिकवितो." माझ्या एकतानतेचे कौतुक त्यांना वाटले, की माझ्या वायफळ परिश्रमाची त्यांना कीव आली, कोण जाणे! त्यांनी 'रणधीरा श्रीवरदवरद गणपकुमारा' ही 'सौभद्र' नाटकाच्या कोरसाची पहिली ओळ मला त्यांनी शिकविली. दहा-पंधरा मिनिटांत ती मी हस्तगत—म्हणजे अंगुलिगत केली. "उद्या मला न चुकता ही ओळ वाजवून दाखव, म्हणजे पुढं सांगेन," असे बोलून ते निघून गेले. त्यांच्या रूपाने सरस्वतीच मला प्रसन्न झाली, असे वाटून माझा आनंद गगनात मावेनासा झाला. चार-पाच दिवसांत हा लांबलचक कोरस मला चुकतमाकत वाजविता येऊ लागला. ऑर्गनच्या पडद्यांच्या मानाने माझी बोटे त्या वेळी लहान असल्यामुळे वादनाचे तंत्र एकदोन बोटांपलीकडे गेले नव्हते. तरी पण चिकाटी अशी की, दोन बोटांनी शक्य-तो ते

पद जलद वाजविण्याचा मी चंग बांधला होता. कीर्तनातल्या त्या माहुलीकर पेटीवाल्या बोवाइतकी बोटे जलद चालली पाहिजेत, ही काय ती महत्त्वाकांक्षा! दोन बोटांवर ही कसरत करता-करता एकदा अंगठ्याचा प्रयोग करून पाहण्याचे माझ्या मनात आले. आणि तो प्रयोग यशस्वीही झाला. आता मात्र मी माहुलीकरांप्रमाणे होणार, अशी माझी खात्री झाली. पुढे पुष्कळ दिवस मी तीन बोटांचाच उपयोग करीत होतो आणि त्या वेळेच्या माझ्या संगीतज्ञानाला तीन बोटे पुरेतशी होती. उरलेली दोन बोटे स्वर्गाची उंची मोजण्याकडे लावता आली असती. पण तो प्रयास केल्याचे मला आठवत नाही. पुढेपुढे पाचही बोटांचा उपयोग मी पेटी वाजविण्याकडे करू लागलो. त्यामुळे स्वर्ग दोन बोटे उरला, हे मोजमाप मला कधीच करता आले नाही, हे सुदैव!

यापुढील धडा म्हणजे पाटणकरांच्या 'सत्यविजय' नाटकातील 'अबलेच्या पाड काय सहज जिंकतों' हे पद. अलीकडील वाचकांना या पदाची चाल माहीत असण्याचा फारसा संभव नाही. पण 'कुंकू' चित्रपटातील 'मन शुद्ध तुझं...तुला रे गड्या भीती कशाची!' अशा जातीवर ती चाल होती. निदान एवढे खरे की, 'मन शुद्ध तुझं' इ. चाल ऐकताच 'अबलेच्या काय पाड' या चालीची मला एकदम आठवण झाली. आज 'कुंकू'मधील पद प्रतिष्ठित समाजात जितके लोकमान्य झाले आहे, तितकेच 'अबलेच्या पाड काय' हे पद त्या वेळी तमासगीर लोकांचे आवडते होते. माझ्या संगीत-व्यासंगाच्या पूर्वपीठिकेच्या आठवणी लिहिण्याची मला ही संधी मिळाली, याचा मला एक मोठा उपयोग असा होणार आहे की, माझ्या प्राथमिक हार्मोनियम-शिक्षणातील अनेक चाली म्यूझिक डायरेक्टरच्या माझ्या चालू व्यवसायात मला कामी लावता येतील, आणि त्या बहुतकरून लोकप्रियही होतील. 'मनोहर'च्या संपादकांचे उपकार मानावे तितके थोडे आहेत. 'राजा कालस्य कारणम्,' त्याचप्रमाणे सिनेमा संगीतस्य कारणम्! कालाय तस्मै नमः।

वरील दोन पदे शिकविल्यानंतर आमचे हे गुरुजी बरेच दिवस भेटले नाहीत. त्या अवधीत कानांवरून जातील त्या पदांच्या पहिल्या ओळी स्वतः गुणगुणून त्या ऑर्गनवर उमटविण्याचा मी प्रयत्न करीत असे. ऐकणाऱ्यांना मात्र त्यांपासून बोध होण्याचा संभव मुळीच नव्हता; कारण पहिली ओळ 'अरसिक किति हा शेला—त्या सुंदर तनुला सोडूनी आला'; दुसरी ओळ 'रुचती का तीर्थयात्रा या समयीं त्यास ती'; तिसरी ओळ 'खेळ चांगला वेषधर बरें'—अशा प्रकारची ही खिचडी, मध्ये न थांबता विलंबित, मध्य, द्रुत, अतिद्रुत लयींमध्ये अव्याहत शिजत असे. जे कानांवर येईल व मनात भरेल ते ऑर्गनवर भरडून काढायचे, हा त्या वेळी माझा क्रम असे. आणि अद्यापि कमीअधिक प्रमाणात तो चालू आहे. पुढे थोड्याच दिवसांनी ऑर्गनच्या मालकाने तो ऑर्गन दुसऱ्या कोणाला विकला आणि आमचा व्यासंग संपुष्टात आला. माझी आई माझ्या नवव्या वर्षी वारली. त्या लहान वयातदेखील मला जे अतोनात दुःख झाले, त्याहीपेक्षा ऑर्गन नाहीसा झाल्याचे दुःख अधिक झाले! आपण उघडे पडलो, असे वाटले. पण 'साखरेचे खाणार त्याला देव देणार' अशी म्हण आहे.

कोल्हापुरास त्या वेळी 'वाईकर संगीत मंडळी' आली होती. या मंडळीचे मालक कै. पांडोबा यवतेश्वरकर[७] हे होते (हे एक थोर दर्ज्याचे संगीतज्ञ होते. उत्तरेकडील वजीरखाँ म्हणून जे अत्यंत नामांकित ध्रुपदिये होऊन गेले, त्यांच्या सहवासात यांनी बरेच दिवस काढले होते. 'वजीरखाँचा शिष्य म्हणून सांगण्याची माझी लायकी नाही,' असे ते म्हणत. कै. पांडोबा वस्तादांची लायकी किंवा गायकी मला त्या वयात समजणे शक्य नव्हते. परंतु पुढे मी त्यांना माझ्या समजुतीच्या वयात ऐकले, त्यावरून चिजांची आखणी, सुरांची छाननी, स्वर लावण्याची पद्धत, बोल उच्चारण्याचा हळुवारपणा इत्यादी त्यांचे गुण फार थोड्या गवयांमध्ये मला दिसून आले. त्यांची नाटक-मंडळी 'द्यूतविनोद', 'रासोत्सव' इत्यादी नाटके करी. 'द्यूतविनोद' नाटकातील पद्ये तर इतक्या भारदस्त आणि शास्त्रशुद्ध चिजांवर रचिलेली होती की, तेवढ्या सामग्रीवर काही नट अर्धेअधिक गवयी बनले. मात्र ती पद्ये पांडोबांनीच शिकविली म्हणून. हे संगीत-मधुकर मला वाटते, पंधरा वर्षांपूर्वी अत्यंत हालअपेष्टांत वारले. जन्मभर ते दुर्दैवीच राहिले, पण चेहऱ्यावरील प्रसन्नता कधी कमी झाली नाही. थोर कलावंताची दुर्दैवाशी झुंज जगापुढे पाल्हाळाने मांडू नये,—उगाच जगाची नालस्ती व्हायची!

उन्हाळ्यात आमची शाळा सकाळची असे. एक दिवस शाळेत जाताना आमचे आद्य गुरुजी (बर्वे) वाटेत भेटले. त्यांची आणि पांडोवा वस्तादांची फार ओळख. ऑर्गन विकल्याचे दुःखकारक वर्तमान मी त्यांना सांगितले. त्यांच्या मनात काय प्रेरणा झाली कोणास ठाऊक, "चल माझ्याबरोबर, तुझी पेटी शिकण्याची व्यवस्था करतो," असे ते म्हणाले. झाले! शाळेची वाट सोडून आम्ही नाटककंपनीच्या बिऱ्हाडाची वाट धरली. पांडोवा म्हणजे कोण, त्यांची योग्यता काय, याची मला त्या वेळी कल्पनाही नव्हती, आणि ती असणे शक्यही नव्हते. एका जुन्यापुराण्या घरात (राजोपाध्ये यांच्या गल्लीत) आम्ही शिरलो. माजघरात खिडकीजवळ हे पांडोबा पाचसहा मुलांच्या घोळक्यात कसलीशी भाजी निवडीत बसले होते, आणि इकडे एका मुलाला एका पदाची ओळ शिकवीत होते. "या धोंडोपंत,—आणि हे कोण? कंपनीत येणार आहे हा मुलगा? फार छान आहे हो!" त्या वेळी माझ्या डोकीत प्रकाश पडला की, शाळा सोडून आपण नाटककंपनीत आलो! आल्या पावली परत शाळेकडे धूम ठोकावी, असे मनात आले. पण ते चालू असलेले गाण्याचे शिक्षण ऐकायला मिळेल, या आशेने मी तसाच उभा राहिलो. इतक्यात बर्वे म्हणाले, "वस्ताद, हा टेंबे वकिलांचा मुलगा. याला पेटीचा फार नाद आहे. याला दोन अक्षरं शिकवा ना!" पांडोबांनी माझ्या चेहऱ्याकडे न्याहळून पाहिले आणि म्हटले, "बाळ, उद्यापासून दोनप्रहरी तीन वाजता या हं." कंपनीत पायपेटी होतीच. आम्ही आमची विद्वत्ता त्यांच्यापुढे दुसऱ्या दिवशी मांडली. ते फक्त हसले आणि 'परि शिवा न लावी हात मला' हे त्या वेळचे 'द्यूतविनोद' नाटकातील पार्वतीचे भिल्लिणीच्या वेषातील लोकप्रिय पद सुरू केले. मी त्या पदाची पहिली ओळ ऐकून वाजवीत होतोच. पद अगदीच साधे; पण पांडोबा वस्तादांच्य

म्हणण्यातील प्रत्येक अक्षरावरील लटक, मुरकी वगैरे मला साधेना. एक महिना मी या पदाची एकच ओळ शिकत होतो. पांडोबा स्वतः काही पेटी वाजविणारे नव्हते. गळ्याने प्रत्येक मुरकीची छाननी करून सांगायचे. पण ग्रहण करण्याची कुवत माझ्या बुद्धीत नव्हती, किंवा बोटांना तसले मुरकी-खटक्यांचे वळण नव्हते. त्या वेळी चौथे बोट वापरण्याची मला पाळी आली, आणि तेव्हापासून ते वळण थोडे सोयीचेही पडू लागले. एकाच पदाची तीच-तीच ओळ नित्य शिकण्याचा माझ्यासारख्या धावत्या वृत्तीच्या मुलाला कंटाळा येणे साहजिक होते. पण—

पण पांडोबांच्या गोडगोड शिकवणीचा मोह सुटेना. दुसरा फायदा म्हणजे कंपनीत बऱ्याच पदांच्या चाली कानांवरून जात आणि नाटकेदेखील पहायला मिळत. (माझ्या वडिलांची परवानगी मोठ्या मिनतवारीने मी मिळविली होती.) सारांश, चवथ्या बोटाचा उपयोग आणि अक्षरांवरील मुरकी पेटीत कशी काढावी, याचे ज्ञान मला पांडोबा वस्ताद यांच्या गायनापासून झाले. हे माझे दुसरे गुरुजी. विशेष गोष्ट म्हणजे वरील दोघाही गुरुजींना पेटी मुळीच वाजविता येत नसे. त्यामुळे बोटांचा क्रम अगर वळण शिकविणे त्या दोघांनाही शक्य नव्हते. हल्लीच्या दिवसांत पेटी प्रत्यक्ष वाजवून शिकविणारे शिक्षक व पुस्तके कितीतरी मिळतात; पण त्या वेळी आपल्या कल्पनेनेच मला मार्ग काढावा लागला, आणि त्यामुळे आठ-दहा वर्षांच्या मुलाला महिन्या-दोन-महिन्यांत आजकाल जी प्रगती करता येते, तिच्या चतुर्थांश प्रगती करण्यास मला तितकीच वर्षे लागली. आज आठ-आठ दहा-दहा वर्षांची मुले कितीतरी तयारीने पेटीवर बोट चालवितात; त्यांच्याकडून तयारी करवून घेणारे शिक्षक आज मिळू शकतात. व्यासंग सुटल्यावर किंवा चिकाटी नसल्यामुळे ही तयारी व्यर्थ जाते, हा भाग निराळा.

आवडत्या विषयाचा नाद—नव्हे, नादिष्टपणा, त्याबाबत होतील ते कष्ट, होईल ती जननिंदा व मननिंदा सोसण्याचा चिवटपणा व वडिलांचा पाठिंबा या गोष्टी माझ्याइतक्या आजकालच्या मुलांना साधतील व दीर्घ काल टिकतील, तर ती माझ्यापेक्षा कितीतरी पटींनी श्रेष्ठ कलाकार होतील.

तात्पर्य, इतर कोणत्याही कर्तव्याला मी या माझ्या नादिष्टपणाच्या आड आजतागायत येऊ दिले नाही. समाजदृष्ट्या ही माझी अर्थात अधोगती समजली जात होती! पण समाजाचा सावळेपणा पाळून संगीतकलेची साधना करणे त्या वेळी शक्य नव्हते. माझा संगीत-व्यासंग अव्याहत चालू ठेवणारा जर कोणी खरा गुरू असेल, तर तो हा माझा नादिष्टपणाच होय. आणि या नादिष्टपणाला बहकू न देता त्याला कह्यात ठेवून माझे हित साधणारी कोणी शक्ती असेल, तर ती माझ्यामधील महत्त्वाकांक्षा. या दोन विसंगत दिसणाऱ्या शक्तींच्या साहाय्याने मी कसल्या विचित्र काटेरी कुंपणातून वाट काढली, ती हकीकत पुढील प्रकरणात येईलच.

टीपा

१. **बळवंतराव भैया आणि गणपतराव भैया**

(जन्ममृत्युवर्षे मिळाली नाहीत.)

१८४०-५० च्या आसपास वाई येथे चंद्रभागा नावाची अत्यंत सुखरूप गायिका-नर्तकी ख्यालटप्प्यांमध्ये प्रवीण होती. तिच्यावर मोहित होऊन ग्वालियरचे महाराज जयाजीराव शिंदे यांनी तिला आश्रय दिला. तत्कालीन ग्वालियरनिवासी कलवंतांकरवी तिला अधिक शिक्षण दिले. बळवंत व गणपत हे दोन्ने जयाजीराव-चंद्रभागा यांचे चिरंजीव. त्यांना संगीताचे बाळकडू सर्वांगांनी मिळाले. बळवंतरावांनी बंदे अली आणि हद्दूखाँ यांजकडून विशेष विद्याकला मिळविली. ते सात्त्विक, धार्मिक, उदार व व्यवहारदक्ष होते. योगशास्त्रातील 'स्वर' —म्हणजे डाव्याउजव्या नाकपुड्यांतून येणारा-जाणारा श्वास, त्याचप्रमाणे ज्योतिष, काही आयुर्वेद यांतही ते प्रवीण झाले. मुलकी दफ्तरखान्यावर त्यांचीच देखरेख असे. महाभारताचार्य चिं. वि. वैद्य, न्यायाधीश टिल्लू, नायब सुभ्यांपैकी नारायण गणेश गोखले, बडोद्याचे न्यायाधीश आनंदराव बर्वे अशा गृहस्थांशी त्यांची विशेष जवळीक असे. अनाथ, तरुण वझेबुवांना त्यांनीच पहिला आश्रय दिला. त्यांना काही गायन—विशेषतः भजन शिकविले. भजने, पदे ते स्वतः रागदारीमध्ये रचून म्हणत.

गणपतराव भैयांचे गुरू अनेक. त्यांत बंदे अली विशेष. त्यांना हार्मोनियम वाजवायला कोणी शिकविले नाही. ते स्वतःच वाजवू लागले. गोहरजान व मोजुद्दीन यांनाही त्यांनी हार्मोनियमची दीक्षा दिली. त्यांना काही मोठ्या नीतिबाह्य अपराधा-वरून आजन्म हद्दपार केले. तरीही नाते लक्षात घेऊन त्यांना दरसाल मोठी तैनात पोहोचती होई. ते बाबू दुलीचंदांच्या किंवा इतर कोणा धनिक रसिकाच्या आश्रयाला नव्हते, तर बरोबरीच्या नात्याने असत. (शरच्चंद्र विष्णु गोखले.)

२. **लक्ष्मणराव आणि आणि आल्फ्रेड नाटककंपनी**

फ्रामजी गुस्तादजींच्या 'जंटलमेन ॲमेच्युअर्स क्लब'मध्ये गायक, स्त्रीपार्ट करून नावाजले गेलेले सर मंचरजी भावनगरी इत्यादिकांबरोबर १८६८ मध्ये मॅट्रिक झालेले व उत्तरायुष्यामध्ये सरकारी नोकरीत शिरून गव्हर्न्मेंट सेंट्रल प्रेसचे सुपरिंटेंडंट, पार्सी मॅट्रिमोनियल कोर्टाचे सभासद व जे. पी. बनलेले फ्रामजी रुस्तमजी जोशी यांनी १८७१ मध्ये आल्फ्रेड नाटकमंडळी काढली. ती दीर्घकाळ चालू व लोकप्रिय होती. सोकर बापूजी त्रिलोकेकर (१८३६-१९०८) यांची काही गुजराती नाटके मंडळीने केली. रंजक गायन, चांगला अभिनय व चमत्कारयुक्त यंत्राधारित नेपथ्य ही ह्या मंडळीची विशिष्टये. पुढील काळात कावसजी पालनजी

ऊर्फ काऊ खटाव हे तेथेच प्रसिद्धीला आले. 'काऊ खटावची कंपनी' असेच नाव पडले.

लक्ष्मणराव (नाना) काही काळ मंडळीचे पेटीवादक. यांजबद्दल एवढीच माहिती मिळाली की, ते कथक व तंजाउरी नृत्य यांतही अतिशय तरबेज होते. त्या काळचे नाटकातले गाणे कसे, याबद्दलचे एक वाक्य लक्ष्मणराव, भाचू भंडारे आदिकांच्या कलेबद्दल उद्बोधक ठरेल. "जो के आजना वखतमां उगी निकळेला उस्तादो अने मीया तानसेन जेयुं डोल घालनारा नही हता, पण नाटकमां आवता पोताना पात्रमां, तेवणने जे गायन शीखववामां आवतुं, ते गायन घणांज मधुर, हलके, तख्ता उपर रजु करता हता, अने तेवणने सांभाळमासओ तेथी रीझता हता." लक्ष्मणराव पुढे-पुढे भ्रमिष्ट झाले असावे. (श. वि. गो.)

३. लक्ष्मीकांत सदानंद ऊर्फ भाचू (बच्चू) भांडारे (१८७८–१९०९)

झावबाच्या वाडीतील सुखवस्तू रंगेल सारस्वत. तत्कालीन मध्यमवर्गीयांत हौशी पायपेटीवादक म्हणून विख्यात. पायपेटीचे वादन हातपेटीपेक्षा ढोबळच असणार. पण नाजूक गोड हाताचे, मोहक आकर्षक शैलीचे, सर्व थरांतील रसिकांना रंजविणारे रसिक असे वादक. नाटकांचे आकर्षण विशेष. हौशी 'नाटकी' स्नेह्यांना प्रयोगासाठी सर्व प्रकारे सांगीतिक साहाय्य देण्यामध्ये उत्साही. उदाहरणार्थ, 'वलसिंह-तारा नाटक. (श. वि. गो.)

४. कुरणे

कृष्णाजी गणेश ऊर्फ नानासाहेब. आपला संगीताचा शौक यांनी कायम ठेवला होता. हे एक चांगले टेनिसपटू. विशेषतः, पन्नाशी उलटल्यानंतरही वयाच्या ६६ व्या वर्षापर्यंत ते टेनिस खेळले व त्यात त्यांनी प्रावीण्यपदे पटकाविली. (नरहर विष्णु जोशी.)

५. बळवंत गणेश पोहरे (पोरेबुवा)

(जन्ममृत्युवर्षे मिळाली नाहीत.)

रंजक ध्रुपदटप्पाहोरी-गायक. मृदंगवादक. यांची बहीण कोणा प्रभुण्यांना दिली होती. तिचे चिरंजीव म्हणजे प्रसिद्ध संगीततज्ञ व इतिहाससंशोधक कै. सरदार आबासाहेब मुजुमदार. ते दत्तक गेल्यामुळे सरदार मुजुमदार झाले. १८७०-८० च्या सुमारास कागल येथे श्रीमंत जयसिंगराव (आबासाहेब) घाटगे, शाहूमहाराजांचे जनक वडील, यांच्या आश्रयाला असताना १८७८–१८७९ मध्ये आठ-एक वर्षांचा रामकृष्ण नरहर वझे हा बालक त्यांजकडे दोन वर्षे शिकला. 'रीजंट' कागलकरांच्या वशिल्याने पोहरेबुवांना कोल्हापुरात चाकरी मिळाली असावी. अधिक माहिती मिळाली नाही. (श. वि. गो.)

६. कोल्हापूर करवीर गायनसमाज

स्थापना १८८३. संगीतप्रेमी मंडळींनी स्थापन केलेली ही कोल्हापुरातील पहिली संस्था होय. नाममात्र फी घेऊन या समाजामार्फत चालविलेल्या संगीत-वर्गाचा उल्लेख पुस्तकात आलाच आहे. परठिकाणचा कोणीही लहानमोठा कलावंत आला, तर त्याचा परामर्श घ्यावयाचा, विन्मुख पाठवायचा नाही, असा या संस्थेचा बाणा असे. १९४६ मध्ये ही संस्था व देवलक्लब यांचे एकीकरण होऊन 'गायनसमाज व देवलक्लब' असे जोडनाव तयार झाले. (न. वि. जो.)

७. पांडुरंग गणेश यवतेश्वरकर ऊर्फ पांडोबा गुरव
(सुमारे १८४०/४५. मृत्युवर्ष उपलब्ध नाही.)

गुरव जातीचे गोमंतकीय पखवाजिये व ध्रुपदधमारहोरीटप्पा शैलीचे गायक. संगीतशिक्षण गोव्यातच. बेळगावी इचलकरंजीकर नाटकमंडळीमध्ये व नंतर मुंबईत आले. वासुदेवराव डोंगऱ्यांचा विशेष परिचय झाला. स्वतःची नाटकमंडळी काढली. अधिक माहिती मिळाली नाही. (श. वि. गो.)

प्रकरण दुसरे

सन १८९५च्या सुमारास पुण्यास गणपति-उत्सवात मेळे काढण्याची सुरवात झाली असावी. कोल्हापुरास हे लोण येऊन पोहोचण्यास दोनतीन वर्षे लागली. त्याच सुमारास चारदोन सार्वजनिक गणपतींची आरास, उत्सव वगैरे होऊ लागले. श्री. गुंडोपंत पिशवीकर यांचा गंगावेशीतील गणपती तर खरोखरीच्या हत्तीच्या आकाराएवढा होता. प्रथम त्यांनी हौसेने मेळा काढला. आमच्या घराशेजारी एक तालमीचा व दांडपट्टा वगैरे खेळण्याचा आखाडा होता. या आखाड्याचे प्रमुख चालक म्हणजे गणपतराव भोसले व केशवराव पाटील.[1] या दोघांनाही मी पाहिले तेव्हापासून सात्त्विक, मोकळ्या मनाचे व निधड्या छातीचे मराठे पूर्वी कसे असतील व कसे असावेत, याची माझ्या मनात जी कल्पना त्या वेळी खिळून गेली, ती अद्यापि तशीच आहे. ही मंडळी आखाड्यात कुस्ती खेळत, जवळच्या मोकळ्या जागेत दांडपट्टा, फरीगदगा खेळत आणि उरलेल्या वेळात आमच्या घरापुढील जोतिबाच्या देवळाच्या शिखरावर चढून कबुतरे उडवीत. मोहरमच्या दिवसांत बेरडाचे सोंग काढून त्यात आपल्या मर्दानी खेळांचे अवर्णनीय कौशल्यही दाखवीत. (उपरोक्त गणपतराव हे या सोंगात मुख्य बेरड होत आणि आपल्या छातीत अस्सल पोलादी भाल्याचे टोक दोनतीन इंच खुपसून घेत व त्या स्थितीत दुसऱ्याशी तरवारीचे डाव खेळत. हा क्रम पाच-सहा दिवस चालू असे. हा चमत्कार ते कसा करीत होते, याची मला अद्यापि कल्पना नाही.) या मर्दानी बाल-गोपाळांच्या मनात मेळ्याची कल्पना आली आणि एक कवी गाठून त्यांनी पद्ये रचून घेतली आणि एक खाटकाचा, एक परटाचा, एक न्हाव्याचा अशा अठरापगड जातींची पंधरा-सोळा मुले गोळा करून नित्य संध्याकाळी तालमी सुरू केल्या. ब्राह्मणाचा मी एकटाच मुलगा. पण त्या वेळी ब्राह्मण व ब्राह्मणेतर हा वाद मुळी निर्माणही झाला नव्हता आणि परंपराप्राप्त जातींविषयी कोणालाच उच्चनीचतेचे वैषम्यही वाटत नसे.

यापूर्वी दोनतीन महिने श्रीमंत सरदार हिम्मतबहादूर यांची आणि माझी ओळख झाली. मला हार्मोनियमचा नाद आहे व तीवर मला बोटे चालविता येतात, एवढा माझा लौकिक त्या पाद्र्याच्या ऑर्गनमुळे झाला होता. श्रीमंत हिम्मतबहादूर यांना एक दिवस हार्मोनियम शिकण्याची लहर आली आणि त्यांनी मुंबईहून एक हार्मोनियम पेटी मुद्दाम

आणविली. शनिवारी व रविवारी मी दोनतीन मैल दूर असलेल्या त्यांच्या बंगल्यावर जात असे. (श्रीमंत त्या वेळी रेसिडेन्सीतील चार नंबरच्या बंगल्यात राहात असत.) दहापाच मिनिटे श्रीमंतांनी पेटीवर बोटे फिरविली, म्हणजे ते कपडे करून गाडीतून फिरायला किंवा टेनिसला जात. मी संध्याकाळ होईपर्यंत त्या नव्या हार्मोनियमचा मालक असे. त्या आनंदात तीन मैल येण्याचे व तीन मैल जाण्याचेही मला कधी श्रम वाटले नाहीत. तास-दोन-तास नव्या पेटीवर कसरत करावयास मिळे, त्यापुढे देहाची व श्रमांची काय प्रतिष्ठा! चार-आठ दिवसांत श्रीमंतांची पेटीची लहर ओसरली आणि पेटी कोपऱ्यात पडून राहिली.

या सुमाराला वरील 'केदारलिंग प्रासादिक मेळया'च्या तालमी सुरू झाल्या. त्या वेळी एक दिवस गणपतराव भोसले आणि केशवराव पाटील माझ्याकडे आले आणि गयावया करून हिम्मतबहादुरांची पेटी आणून मेळयाच्या पदांची साथ करण्याची त्यांनी माझ्याकडून कबुली घेतली. मी आनंदाने कबुली दिली; परंतु वडिलांची मान्यता मिळणे सोपे नव्हते. त्यांना नकळत रोज कुस्ती व फरीगदगा शिकण्याच्या निमित्ताने मी मेळयाच्या तालमीत यावे व पुढे प्रसंग पडेल तसे करावे, असे आम्ही ठरविले. श्रीमंत हिम्मत-बहादुरांनी मोठ्या उदार अंतःकरणाने पेटी दिली आणि आम्ही 'केदारलिंग प्रासादिक मेळया'च्या पेटीमास्तराच्या सिंहासनावर—म्हणजे खोक्यावर—विराजमान झालो.

या पंधरा-वीस दिवसांत मेळयाची सर्व पद्ये (सुमारे दहा-बारा) मला पेटीवर वाजविता येऊ लागली. त्या वेळची पद्ये अगदीच साधी, टिपरीच्या तालात अगदी सरळ स्वरांनी म्हणायची. कोठे तान नाही किंवा खटका नाही. पदांच्या रागांची विचारपूसही कोणी करीत नसे. अलीकडच्या मेळयातील पदांनी बहुतेक मोटमोठ्या रागांवर आक्रमण केले आहे, आणि कोल्हापुरातील भजनी मंडळींनी सर्वच राग पादाक्रान्त केले आहेत. यावरून संगीतशाळेपेक्षा मेळे व भजनी मंडळे गायनकलेचा अधिक व्यावहारिक, सक्रिय व आकंठ प्रचार करीत आहेत, असे म्हणावयास हरकत नाही.

गणेश-चतुर्थी जवळ आली आणि मेळे बाहेर पडण्याचा समय आला. माझ्या वडिलांच्या परवानगीविषयी आम्ही सर्वजण काहीतरी उपायोजना करणार होतोच. कोणीतरी जाडे प्रस्थ मध्यस्थ घातल्यावाचून गत्यंतर नव्हते. कारण कबुतरे उडविणाऱ्या उनाड पोरांच्या मेळयात मला पाठविण्यास माझे वडील केव्हाही कबूल होणार नाहीत, हे सर्वांना माहीत होते. आम्ही सर्व हवालदील होऊन कशीतरी नित्याची तालीम सुरू केली. अठरापगड जातींच्या त्या चौदा-पंधरा पोरांमध्ये आमची स्वारी पेटीची साथ करीत बसली होती. पेटीवर बसल्यावर वडिलांचे काय, किंवा त्यांच्या परवानगीचे काय, कसलेच भान मला राहत नसे. त्या दिवशी आम्ही अगदी ऐन रंगात असताना समोरच्या दरवाज्यातून वाकून माझ्या वडिलांनी डोके काढले. (दरवाजा अगदीच ठेंगणा होता व माझे वडील फार उंच होते.) सर्व मंडळी उठून उभी राहिली. उठून उभे राहण्याची मला तर ताकदच नव्हती! उलट, मला अगाऊ किंचित सुगावा लागला असता, तर मी

पेटीच्या खोक्यात दडून बसलो असतो! माझे वडील आता काय करणार आहेत, दंडाला धरून मला सर्वांच्या देखत खेचून नेणार की काय, असल्या अप्रतिष्ठेचे मला मरणापेक्षाही जास्त दुःख झाले असते. वडिलांची मुद्रा नेहमीचीच जरा करडी दिसत असे. पण त्यांचे अंतःकरण मात्र मधापेक्षाही गोड आणि लोण्यापेक्षाही मृदू होते. "अरे, बंद का केलंत? चालू द्या ना!" त्यांच्या उद्गारांवरून मला कितीतरी धीर आला. आम्ही शिटी फुंकली आणि पद सुरू केले. पद संपल्यावर (पद चालू असताना त्यांची मुद्रा कशी काय होती, हे मी वर तोंड करून पाहिलेच नाही.) "चल, जेवणाखाणाची काही शुद्ध आहे का तुला?" अशी आज्ञा झाली. मुकाट्याने उठून त्यांच्या मागोमाग मी चालू लागलो. वीस-पंचवीस पावलांवर आमचे घर होते. तेवढ्यात पितापुत्रांमध्ये खालील संभाषण झाले—

"किती दिवस तिथं वाजवायला जात होतास?"

"पंधरा-वीस दिवस."

"दुसरा कोणी पेटी वाजवणारा आहे की नाही?"

"दुसरा कोणी नाही."

"सगळी पदं वाजवता येतात का?"

"होय."

"आता मेळ्याबरोबर जाण्याचं तरी चुकवू नकोस."

एकदम उडी मारून जोतिबाच्या शिखरावर जाऊन कबुतरे उडवावीत,—निदान तेथून मेळ्याच्या मंडळींना झालेली हकीकत तारसप्तकात सांगावी, असे वाटले! पण विवेक केला आणि मुंबईच्या भाषेत बोलायचे म्हणजे थोडा भाव खाण्याचा आव आणला.

"मी फक्त तालमीला जात होतो. मेळ्याबरोबर हिंडायला नाही..."

"त्या साऱ्या पोरांना आता तोंडघशी पाडणार वाटतं?"

"तुम्ही जा म्हणत असाल, तर जातो बापडा!"

"पाजी आहेस. बाळकोबा नाटेकरासारखी तुझी गत होईल!"

बाळकोबा नाटेकरांविषयी[२] अशी एक हकीकत त्या वेळी सांगत असत की, किर्लोस्कर नाटककंपनीचा कोल्हापुरास एकदा मुक्काम असताना त्यातील सुप्रसिद्ध नट व गायक बाळकोबा नाटेकर यांनी श्रीजगदंबेपुढे गावयाचे पुजारी लोकांना वचन दिले. पुजाऱ्यांनी तयारी करावयाची, देवीच्या देवळाच्या गाभाऱ्यातील मंडप (याला कासवाचा मंडप म्हणतात,) लोकांनी फुलून जायचा, आणि बाळकोबा हटकून यायचे नाहीत, असे दोन वेळा झाले. तिसऱ्या वेळी अखेर बाळकोबा आले. पण त्यांचे गायन न ऐकता चिडलेल्या लोकांनी टावकी व पणत्या मारून त्यांना देवीचा प्रसाद दिला म्हणे! खरेखोटे देवीला माहीत!

वरील हकीकतीचा दाखला खुद्द वडिलांनीच दिल्यानंतर गणपतीच्या मेळ्याबरोबर घरोघर फिरणे मला प्राप्तच होते. 'केदारलिंग मेळा' फिरू लागला; त्याच्याबरोबर झकपक

पोशाख करून मीही फिरू लागलो. जेथे-जेथे म्हणून गणपतीचा उत्सव असे, तेथे-तेथे आमच्या मेळ्याला निमंत्रण असे. सरदार लोकांच्या वाड्यापासून तो गावातील झाडून साऱ्या तालमी, आखाडे, शौकीन लोकांची घरे,—सारांश, कोल्हापुरातील एकही रस्ता किंवा बोळ आम्ही शिल्लक ठेवला नाही. मात्र मी अगदीच मेळयाच्या घोळक्याबरोबर हिंडत नसे,—पाचपन्नास पावले पुढे किंवा मागे असे. मी आणि बरोबर डोकीवर पेटी घेऊन केशवराव पाटील. पेटीपासून मी कधी दूर राहत नसे. तरी पण मेळ्याचा पेटीवाला असे म्हणवून घेण्यात मला कमीपणा वाटे. तरी बरे की, मेळ्याचे भ्रमण रात्रीच होत असल्यामुळे शाळेतील पोरांच्या दृष्टीस पडण्याचा फारसा योग येत नसे. आमच्या वर्गात माझ्या मेळेबाजीचा थोडा बभ्रा झाला; पण मला कोणी विचारले, तर मी तुटकपणाने उत्तरे देत असे.

शेवटी नको तो प्रसंग आलाच! राजाराम कॉलेजच्या[१] हॉलमध्ये सर्व मेळ्यांची चढा-ओढ ठरविण्यात आली. आणि हा प्रसंग टाळून आमच्या मेळ्याला तोंडघशी पाडण्याचे पातक करणे मला शक्य नव्हते. राजाराम कॉलेजचे बहुतेक प्रोफेसर, बरेच विद्यार्थी व हाय-स्कूलचे आणि माझ्या वर्गातील सर्व विद्यार्थी या सर्वांच्या माझ्यावर लागून राहिलेल्या हेटाळणीच्या नजरांपुढे माझे धैर्य बरेच ओहोटीला लागले होते. आमच्या मेळ्याची पाळी येताच उसने अवसान आणून मी पेटी उघडली आणि सूर धरताच टाळ्यांचा कडकडाट झाला! या प्रोत्साहनाच्या टाळ्या असतील, असा मला मुळीच भ्रम नव्हता. मी पेटीवर बसल्याबरोबर टाळ्या देण्याचे काय प्रयोजन? सर्व धारिष्ट गोळा करून मी शिटी वाजविली आणि पद सुरू झाले.

मेळ्याच्या पहिल्या दोन-चार दिवसांच्या कार्यक्रमांत मी फक्त पदांची साथ करीत असे. परंतु पुढे भीड चेपल्यानंतर मी एक नवीन पद्धत सुरू केली होती. पदाचा अर्धा भाग झाल्यावर एक अंत्रा मी नुसताच पेटीवर वाजवीत असे. मुलांना थोडी विश्रांती मिळावी, हा त्यातील हेतू नव्हता; तर लोकांनी माझ्या वादनकौशल्याचे स्वतंत्र कौतुक करावे, ही आतून इच्छा. उत्सवप्रिय अनोळखी लोकांकडून कौतुक करून घेणे सोपे; परंतु स्वतःच्या वर्गातील पोरांकडून काय संभावना होईल, याची मला खात्री वाटत नव्हती. सर्व धैर्य एकवटून चालू पदातील अंत्रा स्वतंत्रपणे एकदाचा मी पेटीवर वाजविला. त्याबरोबर पुन्हा टाळ्यांचा कडकडाट! या टाळ्या मात्र प्रोत्साहनाच्या याबद्दल मला शंका वाटली नाही, आणि प्रथमच मी मान वर केली. वर्गातील पोरांच्या तोंडांवरील हास्यपूर्ण प्रफुल्लता आणि प्रोफेसरांच्या व मास्तरांच्या चेहऱ्यांवरील प्रसन्नता पाहून माझे बाहू स्फुरण पावू लागले. मेळ्याचा कार्यक्रम खूपच रंगला.

दुसरे दिवशी आम्हांला वर्दी आली की, केदारलिंग प्रासादिक मेळ्याचा पहिला नंबर लागला. मंडळींचा आनंद गगनात मावेना. मेळ्याला मोठमोठ्या लोकांच्या बंगल्यावर बोलावणी येऊ लागली. आजपर्यंत खाऊचा पुडा व नारळ मध्ये फिरणाऱ्या मास्तरांच्या झोळीत घालीत असत, तो मान आता माझ्याकडे आला. त्या वेळी खाऊचा पुडा व

नारळ यांपलीकडे मेळ्याला अधिक बिदागी मिळत नसे. बिदागी घेऊन जाणारे व तिकीट लावून थिएटरमध्ये कार्यक्रम करणारे हल्लीचे संवादपूर्ण मेळे म्हणजे बरसातीमधील किफायतीचा धंदा. असा प्रकार तेव्हा नव्हता.

आमच्या मेळ्यातील दहा-बारा पद्ये आणि इतर मेळ्यांची कानांवर पडलेली दहा-वीस पद्ये (त्या वेळी छापील पद्यावल्या, संवाद वगैरे नसत,) हीच काय ती माझ्या हार्मोनियम-वादनविद्येची शिदोरी होती. मात्र स्वरातून शब्दोच्चार स्पष्ट व्हावा, हा विशेष मी कायम ठेवला होता. माझ्या लहरीप्रमाणे एखाद्या अक्षरावर मुरकी घेण्याचा मी प्रयत्न करीत असे; परंतु त्या मुलांच्या गळ्यात त्या वेळी मुरकी अगर खटका मुळीच नसल्यामुळे माझा प्रयत्न मलाच अस्थानी वाटू लागला आणि तो नाद मी सोडला. मुबलक संगीत जन्मतः कानांवर पडल्यामुळे अलीकडील नऊ-नऊ, दहा-दहा वर्षांच्या मुलामुलींच्या गळ्यात सहज कितीतरी खटके, मुरक्या, ताना (ताना नसल्या तरी निदान मुबलक कंप) आढळून येतात. आता, हे सर्व संगीतालंकार स्वरेल असतात, किंवा योग्य ठिकाणी वापरले जातात की नाही, याचा विचार अलीकडील गायकांनाही नसतो, तेथे मुलांना मग कोण दोष देणार? ज्या प्रकारचे गायन त्यांच्या कानांवर नेहमी पडते, त्याच दिशेने त्यांची अनुकरणप्रवृत्ती धाव घेणार. यापुढे तर सिनेमा, रेडिओ, ग्रामोफोन इत्यादी साधनांच्या द्वारे बंगाली आणि पंजाबी गायनप्रकारही दिवसेंदिवस मुलांच्या कानांवर अधिक येत जाणार.

पाश्चात्त्य संगीताचे वळण गिरविण्याचा बंगाली लोकांचा प्रयत्न आहे, आणि कापऱ्या आवाजाने स्वरांवर तरंगण्याचा पंजाबी गाण्याचा विशेष. रागांची बंधने पाळण्याची जबाबदारी दोन्ही प्रकारांत टाळण्यात येत आहे. पंजाबी गायन हे निदान स्वर व शब्द यांच्या उच्चाराच्या विशिष्ट झोकावर तरी थाटलेले आहे आणि भारतीय संगीताच्या अंतर्गत प्रांतीय जातीमध्ये ते मोडण्यासारखे आहे; परंतु हे बंगाली गायन 'भावनानुकूल' असल्यामुळे ते अधिक आकर्षक आहे, असा पोशाखी समज आज त्याची पाठपुरवणी करीत आहे. सिनेमा-डायरेक्टरच्या चित्रपटातील विक्षिप्त आणि विसंगत योजना ज्याप्रमाणे 'सायकॉलजी' किंवा 'मानसशास्त्र' (कोणाचे मानस कोणास ठाऊक!) या सदराखाली जशा मान्य होतात, त्याप्रमाणे बंगाली संगीत 'भावनाविशिष्ट' या ऐसपैस सदराखाली आज समाजात व चित्रपटांत फैलावत आहे. स्वराकडे, तालाकडे किंवा रागरचनेकडे डोळेझाक करून वाटेल त्या ठिकाणी लांबलचक कंपित स्वर काढणे किंवा वाटेल त्या अक्षरावर भोवऱ्याच्या घुमाऱ्यासारखी स्वरस्थाने सोडून हुंकारयुक्त मींड घेणे या फक्त दोन विशिष्ट पद्धतींनी सर्व प्रकारच्या भावनांचा परिपोष होतो, ही ध्यानात ठेवण्यासारखी सोपी युक्ती आहे! भारतीय संगीतकला ही एकच काय ती आजपर्यंत परदेशीय संस्कारांपासून निर्लेप राहिली होती; पण पुढील पिढीच्या कानांवर कसले-कसले विजातीय संगीत पडेल, आणि त्याच्यातून शुद्ध भारतीय संगीतकलेची लाज राखणारे कितीसे कर्ते पुरुष निर्माण होतील, याविषयी विचार न करणेच बरे. असो. त्या वेळी माझ्या व्यासंगमार्गात असल्या तकलुपी संगीतांचे भावनाविलासी गुत्ते नव्हते, हे सुदैव!

मेळ्याच्या विजयामुळे वरच्या वाऱ्याला लागलेल्या 'केदारलिंग प्रासादिक मंडळी'ने थोड्याच दिवसांनी 'विक्रम-शशिकला' या नाटकाचा प्रयोग करण्याचे ठरविले. पेटीची साथ करण्याची कामगिरी अर्थात माझ्याकडेच आली. धंदेवाल्या नाटककंपनीतील एक बेकार नट तालमी देत असे. नाटकाच्या प्रयोगाचे वर्णन करण्याचे प्रस्तुत स्थल नव्हे. त्या नाटकप्रयोगाच्या मिळकतीमधून मंडळींनी एक बाज्याची पेटी खरेदी केली, आणि नंतर 'सत्यविजय' नाटक बसविले. यानंतर मंडळींना पंख फुटले आणि चारी बाजूंना चार चालक कबुतरांप्रमाणे उडून गेले. 'केदारलिंग प्रासादिक मंडळी' अशा रीतीने संपुष्टात आली; पण नाटकातील दोन पद्ये माझ्या पदरात पडली व कोल्हापुरातील पेटी वाजविणारे एक बिघडलेले पोर या सदरात प्रामुख्याने माझी गणना होऊ लागली.

इतक्या तुटपुंज्या सामग्रीवर संगीतकलेच्या प्रदेशात मला प्रसिद्धी मिळाली, यावरून त्या वेळी हार्मोनियम हे वाद्य वाजविणारे किती थोडे होते, याची कल्पना येईल. त्या वेळी कोणी कसाही गवय्या असो, एका तंबोऱ्यावाचून त्याला दुसरा स्वरभरणा नसे. कलावंतिणीला मात्र सारंगीची साथ असे. पण अशा वेळेच्या सामान्य गायकांचा सुरेलपणादेखील आजकालच्या तयार गायकांच्या गळ्यांत आढळून येत नाही. नाटकातील व सिनेमातील संगीतपात्रांच्या समोरील ऑर्केस्ट्रा आणि गवयांच्या मागील साथीदारांची प्रभावळ ही दोन्ही त्या वेळी नव्हती. काहीकाही कीर्तने व नाटके यांखेरीज हार्मोनियमची साथ कोठेही ऐकायला येत नसे. नाटकातदेखील पेटी विंगच्या आड असे.

माझ्या संगीतव्यासंगाचे तांत्रिक साधन सर्वस्वी हार्मोनियम या वाद्यात समाविष्ट झाले असल्यामुळे आणि नाटकातील संगीताला ते वाद्य अत्यावश्यक असल्यामुळे माझ्या व्यासंगाचे क्षेत्रही नाटके व नाटककंपन्या यांच्या सभोवती मर्यादित झाले होते, यात आश्चर्य नाही.

मी पहिला नाट्यप्रयोग वयाच्या सातव्या वर्षी पाहिला तो डोंगरे यांच्या कंपनीच्या 'इंद्रसभा' या नाटकाचा. खुद्द वासुदेवराव डोंगरे* लालभैरव झाले होते. 'नयन लाल वसन लाल' असे पद गात ते प्रवेश करीत. त्यांचा तो नाकातून काढलेला कोकणी आवाज मला अद्यापि आठवतो. 'मांझीं पांत्रें आणि मांझीं नाटकें' असे अनुस्वार न गाळता अट्टहासाने ते म्हणत, अशी त्यांची कोल्हापुरात त्या वेळी ख्याती होती. (डोंगरे हे अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचे समकालीन होते. अण्णासाहेबांनी शाकुंतलाचे भाषांतर केले आणि नाटकमंडळी काढली. डोंगऱ्यांनीही शाकुंतलाचे भाषांतर केले व स्वतंत्र नाटककंपनी काढली. दुष्यंताच्या सारथ्याच्या तोंडी 'सोडितांचि सैल दोर। घोडे करिती फुर्रफुर्र' असे एक पद होते. कवितेचा नमुना म्हणून ते त्या वेळी कोल्हापूरच्या लोकांच्या तोंडी बरेच होते.)

त्यानंतर पांडोबा वस्तादांच्या 'वाईकर संगीत मंडळी'च्या दुसऱ्या मुक्कामातील 'द्यूत-विनोद' व 'रासोत्सव' ही नाटके मी पाहिली. माझे वडीलच मला नाटकाला न्यावयाचे. पांडोबांच्या कानांवर आमची वाढती विद्वत्ता व मेळ्यातील आणि 'विक्रम-

शशिकला', 'सत्यविजय' या नाटकांच्या साथीची कामगिरी आली होती की नाही, हे माहीत नाही; मात्र त्यांना तोंड दाखवायची मला शरम वाटे. कुठे त्यांच्या नाटकातील भारदस्त, पायाशुद्ध व शास्त्रशुद्ध संगीत आणिकुठे ही मेळ्याची पदे! 'द्यूतविनोद' नाटकातील संगीत माझ्या त्या वेळच्या आकलनशक्तीच्या मर्यादेबाहेर होते. परंतु त्यातील भरीवपणाचा ठसा कायम आहे. 'रासोत्सव' नाटकातील संगीत थोडे सुलभ होते. त्यातील गंधर्वाचे काम करणारे रा. भाऊराव जंगम हे धानी रागातील पद 'भो सदया ऽऽऽऽ रिपुविजया'—विशेषतः 'सदया'वरील तान इतक्या सफाईने गात, की त्याला हटकून टाळी पडे. ते पद मी दोनतीन वेळ ऐकून गळ्यात बसविले; पण वाजविण्यास पेटीच नव्हती. श्री. हिंमतबहादुरांची पेटी परत केली होती त्या वेळी.

पदे घटवायला पेटी कोठे मिळेल का, या विवंचनेतच दिवस जात होते. तो पाद्रीसाहेबाचा ऑर्गन कोणी विकत घेतला, याचा शोध करता-करता तो गोविंदराव मेस्त्री यांच्या लाकडाच्या वखारीत आहे, असे कळले. तेथे त्यांची ओळख काढून मधूनमधून ऑर्गनवर बोटे टाकण्यास मी जात असे. (मला वाटते, अद्यापि तो ऑर्गन त्यांच्या दुकानी आहे. गोविंदराव मेस्त्री कोल्हापुरास वाज्याच्या पेट्या बनवीत असतात.)

प्रसिद्ध गायक श्री. नारायणराव व्यास यांचे वडील की चुलते ते लक्षात नाही—कै. गणपतराव व्यास यांचे घर आमच्या घराला लागून होते. त्यांनी एक हातपेटी खरेदी केली होती. रात्री जेवण झाल्यावर तासभर ते पेटीचा सूर धरून 'सौभद्र' व 'शाकुंतल' नाटकांतील पद्ये गात असत. त्यांचा आवाज सुरेल व जवारीदार असे. 'परिणिलें न मुनिकन्येला', 'अजि शेवटचा लाभचि', 'टाकिला याने डौल' इत्यादि त्यांची आवडती पद्ये होती. मी रोज जाऊन ऐकायला बसत असे. मनात आशा ही की, ते पेटी माझ्याकडे देतील. केव्हा-केव्हा ते माझ्याकडे पेटी देतही; परंतु 'द्यूतविनोद', 'रासोत्सव' या नाटकांतील चालींइतक्या त्यांच्या चाली मला पटल्या नाहीत. मीदेखील मग क्रिकेटच्या नादाला लागलो. तरी पण पेटीच्या अभावी सकाळी सरकारी वाड्यातील देवीपुढे हजेरी देणाऱ्या संस्थानी गवयांची गाणी ऐकत मी नित्य उभा राहत असे. पोरेबुवा, गणपतिबुवा मिरजकर, शाळिग्रामबुवा पखवाजी वगैरे मंडळी हजेरीस असत. बहुतकरून ध्रुपद-धमारचे गाणे आणि पखवाजाशी झुंज ही या हजेरीच्या गाण्याची बाणी असे. त्यातील मला काहीच कळत नसे; पण कानांवरून स्वर व अनेक गायनपद्धती जात, एवढेच समाधान. पण हे केवळ माझे समाधानच नव्हते, तर संगीत-व्यासंगाचे ते साधनही होते.

मिळेल तितके गायन-वादन लक्षपूर्वक ऐकणे—मग ते कळो वा न कळो, आवडो वा न आवडो—हे संगीतव्यासंगाचे एक महत्त्वाचे अंग आहे. मानसशास्त्रवेत्ते सांगतात की, मनुष्यांमध्ये एक सर्वदा जागृत असे दुसरे मन असते आणि ते डोळ्यांनी पाहिलेल्या व कानांनी ऐकलेल्या प्रत्येक गोष्टीचा संग्रह करून ठेवते. आपल्या नेहमीच्या मनाला अशा गोष्टीचा मागमूसही नसला, तरीदेखील हे दुसरे मन योग्य ठिकाणी योग्य वस्तू पुढे करते. गाताना किंवा वाजविताना असे अनेक वेळा घडते की, आपल्या कल्पनेतही

नसलेली, कधी विचार न केलेली व कधी न घटविलेली एखादी तऱ्हा—मग ती मींड, मुरकी, तान अगर सूर किंवा लयीचा प्रकार असो,—अशी सहजसुंदर रीतीने येऊन जाते की, क्षणभर आपण स्वतःलाच विसरून जातो. ही कोठून आली व कशी आली, याचा आपण विचार करू लागतो. स्मरणशक्ती जर चांगली असेल व तिला किंचित शीण दिला, तर आपल्याला कळून येते की, ही तऱ्हा आपण अमक्या चिजेत किंवा फलाण्या गवयाच्या गळयातून ऐकली होती. ती नकळत आलेली तऱ्हा अर्थात आपण मग घटवून हुकुमी करून ठेवतो. अशा रीतीने अनेक सुंदर प्रकारांची आपल्या संगीतामध्ये भर पडते आणि याचे सर्व श्रेय गायनवादन ऐकण्याच्या तपश्चर्येकडे जाते, हे उघड आहे.

संकल्प नसताना न कळत जरी बिल्वपत्रे शंकराच्या पिंडीवर पडली, तरी त्याचे पुण्य जमा होत असते, हा श्रद्धाळूंचा न्याय संगीतातील श्रवणसाधनेला तंतोतंत लागू पडतो, असा अनुभव आहे. संगीताशी—मग तो गायनाशी असो अगर वादनाशी असो,—ज्यांचा थोडाफार संबंध येणार असेल, त्यांनी संगीत ऐकण्याची कोणतीही व कसलीही संधी दवडू नये,—मग ते संगीत कसल्याही दर्ज्याचे असो. भिकाऱ्यांच्या गाण्यापासून तो नामांकित कलावंताच्या गायनवादनात काहीतरी आपल्याला घेण्यासारखे असतेच. आपले संग्राहक मन ऐकलेल्या सर्व प्रकारांचा संग्रह करून ठेवते. ज्या प्रकारांची आपल्याला अरुची असते ते प्रकार सुप्त राहतात, काही कालाने ते पुसूनही जातात. परंतु ज्या-ज्या प्रकारांची आपल्याला ऐकताना गोडी वाटली, त्यांपैकी योग्य प्रकार योग्य स्थळी नकळत पुढे ढकलण्याची कामगिरी हे आपले संग्राहक मन हटकून करीत राहणारच.

उलटपक्षी, विशिष्ट घराण्याच्या पद्धतीला अनन्यभक्तीने चिकटून राहणारे अनेक गायकवादक आपण पाहतो. त्यांचा सांप्रदायिक अभिमान व चिकटपणा वाखाणण्यासारखा असतो, यांत संशय नाही. इतर घराण्यांचे अगर इतर प्रकारचे गायन आपल्या कानांवर पडले, तर त्याच्या संस्काराने आपल्या घराण्याचे गायन दूषित होईल, अशा घाबरट वृत्तीने की काय कोण जाणे, ते इतर पद्धतींचे किंवा घराण्यांचे गायन ऐकण्याचे शक्यतो टाळतात. नाइलाजास्तव ते ऐकण्याचा प्रसंग आलाच, तर असे काही पोलादी कवच ते आपल्या वृत्तीवर घालतात की, इतर गायनवादनाचा अंशही वृत्तीत शिरू नये.

आता, गायन ऐकत असताना त्याचा मनावर किंवा वृत्तीवर परिणाम होऊ न देणे हे कसे शक्य आहे, असा साहजिकच प्रश्न येईल. सामान्य श्रोत्यांना हा प्रयोग कोणाशी तरी राजकारण, व्यापार, युरोपची परिस्थिती, सिनेमानटीची दिनचर्या, मुलाखत इत्यादींसंबंधी अधिकारयुक्त चर्चा करणे, काहीतरी वाचीत बसणे किंवा आपल्या सुखदुःखांचे स्वतःशीच मनन करणे वगैरे मार्गांनी गाण्याकडे दुर्लक्ष करणे शक्य असते; पण गवयी-श्रोत्यांना या गोष्टी शक्य नसतात. त्यांना गायकाच्या पुढे बसावे लागते, समेवर मान हलवावी लागते, अर्थात चालू गायनाकडे लक्ष द्यावे लागते. लक्ष तर द्यायचे, परंतु गाणे मात्र वृत्तीत शिरू द्यायचे नाही किंवा मनात उतरू द्यायचे नाही, हा चमत्कार ते कोणत्या उपायाने साधतात? अशा व्रतस्थ मंडळींपैकी काहींचा मला अनुभव आहे तो असा की, जो

गायनप्रकार चालू असेल, त्यात नवीन काही आढळून आले की त्याची 'सरगम' करायची. ही मंडळी 'सारेगम'च्या तंत्रात मोठी तरबेज असतात. नवीन राग, नवीन चीज, मुरकी, मींड, खटका, नवी तान, नवी फिरत—सारांश, जे काही नवीन कानांवर येईल त्याची ते तत्काळ मनातल्या मनात 'सारेगम' करू लागतात, आणि एकदा 'सारेगम' झाली की त्या रागाचा, चिजेचा, तानेचा विशेष नवीनपणा किंवा डौल यांच्या दृष्टीने शिल्लकच राहत नाही; मग तो मनात खोलपर्यंत शिरणार कसा? 'सारेगम'च्या तंत्र-सामर्थ्याने हे बुद्धिमान लोक आपल्या संग्राहक मनाचा मार्ग बंद करून टाकतात. 'सारेगम'चा विषय माझ्या व्यासंगाच्या प्रगतीत ओघानेच पुढे अधिक विस्ताराने मांडावा लागणार आहे. म्हणून या वेळी अधिक चर्चा अप्रस्तुत होईल. सारांश काय, की ठराविक साच्यातील गायन गाणारे कलावान आपल्याला आढळून येतात, त्याचे कारण बऱ्याच अंशी त्यांचा वरील सोवळेपणा हे होय.

या सांप्रदायिक संगीत-व्यासंगी श्रोत्यांचा आणखी एक प्रकार आहे. आपल्याच गुरु-परंपरेतील कोणा गायकाची मैफल असेल, तर हे हजर असतात. परंतु त्याच्या गायनात काही घेण्यासारखा भाग असेल तर तो घेण्याच्या बुद्धीने ते जात नाहीत; तर गुरुजीने अगर वस्तादजीने आपल्या या गुरुबंधूला अगर गुरुभगिनीला आपल्यापेक्षा काही अधिक शिकविले आहे की काय, किंवा त्याने इतर कोणाच्या गायकीतून काही प्रकार घेऊन आपल्या परंपरेला बाध आणला आहे की काय, हे काकदृष्टीने पाहण्यास ते जातात. यात गायनाच्या प्रेमास्वादापेक्षा असूयेचा भाग अधिक असतो. पण यापासून लाभ काय होणार? आपल्याच विशिष्ट पद्धतीचे गायन ऐकल्याने आपल्या कलेत नवीन मसाला काय पडणार? एक दुसऱ्यापेक्षा चार अधिक ताना मारील किंवा एखादी नवी चीज म्हणेल; परंतु गायकीचा एकांगी सोवळेपणा कायमच राहणार.

हा प्रकार गायिकांमध्ये अधिक प्रमाणात आढळून येतो. स्त्रीजातीच्या संकोचामुळे असेच केवळ म्हणता येत नाही, परंतु अनेक कारणांमुळे संगीत-विषयाचा पुरुषांइतका बहुश्रुतपणा स्त्रीगायिकांमध्ये नसतो खरा. शिवाय, परंपरेचे अंधबुद्धीने संगोपन करण्याचा त्यांचा नैसर्गिक धर्म असल्यामुळे त्यांच्या गायनात गुरुजींनी घटवून घेतलेल्या प्रकारापलीकडे स्वयंस्फूर्तीचा विकास व विलास फार अल्प प्रमाणात ऐकायला मिळतो. असो. पुन्हा एकदा सारांशरूपाने सांगायचे, म्हणजे मिळेल तसले व मिळेल तितके गायन-वादन प्रेमाने व एकतानतेने जेवढे ऐकावे, तितके संगीतव्यासंगी विद्यार्थ्याला पुढे लाभदायक होते.

राजवाड्यातील देवीपुढील ध्रुपद-धमाराची झुंज ऐकण्यास व पाहण्यास मी नित्य जात असे, तो वरील विचारसरणीने प्रेरित होऊन जात नसे. त्या वेळी मला कसलाच अनुभव नव्हता आणि विचारही नव्हता. कानांवर स्वर पडेल तेथे ऐकत उभे रहायचे एवढेच. संगीताचे उपजत अंग कोणाकोणाला असते; माझ्यामध्ये संगीताचा उपजत नादिष्टपणा मात्र भरपूर होता.

मोहरममध्ये कोल्हापुरास अनेक प्रकारची सोंगे काढीत. त्यांमध्ये बाहेरगावचे काही चांगले तमाशेही येत असत. त्या वेळचे श्रीमंत जोशीराव यांना तमाशाची आवड असे. त्यांच्या वाड्यात मी अनेक तमाशे ऐकले. तमाशांतील लावण्यांची व छकडीची गायकी अगदी स्वतंत्र असे. (गेल्या दहापंधरा वर्षांत उत्तरेकडील गझल, कवाली वगैरेंच्या चालींचे मराठीकरण नाटकांतून बऱ्याच प्रमाणात झाले आहे, आणि रंगभूमीवरील गंधर्वछापाची गायकी भजनांतून, मेळ्यांतून व तमाशांतूनदेखील फैलावली आहे. त्यामुळे लावण्यांची जी खास पद्धतीची गायकी पूर्वी ऐकायला मिळे, तिचा हल्ली कोठे मागमूसही राहिला नाही.) याच सुमारास मला बडोद्यास जाण्याचा सुयोग आला. तेथे मी इतर गायकवादकांत लावण्या गाणारेही ऐकले. ख्यालाप्रमाणे संथ लयीत व टप्प्याप्रमाणे अवघड मुरक्यांनी सजलेली अशी ती लावणीची गायकी असे, लावण्यांची खास पद्धती गाणारे अखेरचे गृहस्थ बडोद्याचे कै. अप्पाराव कोल्हटकर[६] हे होऊन गेले, असे म्हणण्यास हरकत नाही. हल्ली लावणीचे फक्त शब्द कानांवर येतात; पण त्यांची गायकी नाटकांतील पदांप्रमाणे ठरीव साच्याचीच असते. मराठी भाषेला साजेसा गायनाचा एक खास महाराष्ट्रीय प्रकार महाराष्ट्रातून कायमचा नाहीसा व्हावा, याचे कोणालाही दुःख होईल. (त्याचप्रमाणे ध्रुपद-धमाराची व टप्प्याची गायकी गेल्या पंधरावीस वर्षांतील आमच्या महाराष्ट्रीय संगीतव्यासंगी लोकांना क्वचितच ऐकायला मिळाली असेल; मग त्या भारदस्त गायनप्रकाराचा अभ्यास करणे, निदान तिचा थोडा तरी परिचय करून घेणे दूरच. आणि इच्छा असली, तरी ती गायकी ऐकविणारे व शिकविणारे आहेत कुठे? सारांश, ध्रुपद-धमार, टप्पा व लावणी अशा चार प्रकारच्या गायनपद्धतीला महाराष्ट्र आज कायमचा मुकला आहे. याची कारणे काय आहेत, याची चर्चा या वेळी अप्रस्तुत होईल. ती ओघाने पुढे येईलच.)

कै. अप्पाराव कोल्हटकर हे किर्लोस्कर कंपनीतील प्रसिद्ध प्रमुख नट कै. भाऊराव कोल्हटकर यांचे वडील बंधू होत. मी किर्लोस्कर मंडळीचे 'शापसंभ्रम' हे नाटक प्रथम कोल्हापुरास 'लक्ष्मीप्रसाद' नाटकगृहात पाहिले. माझ्या मनावर त्याचा काय परिणाम झाला, वगैरेसंबंधी व्यवस्थित वर्णन पुढील प्रकरणावर सोपविणे बरे.

टीपा

१. केशवराव पाटील

तालमीचा आखाडा व मेळा या संदर्भात या व्यक्तीचा उल्लेख या पुस्तकात आला आहे. पण संगीताचे एक निःसीम रसिक व त्या वातावरणात सदैव असणारे म्हणूनही केशवरावांचा निर्देश केला पाहिजे. सौ. हिराबाई बडोदेकर यांच्यावर

केशवरावांचे अपत्यवत प्रेम, या कारणाने सौ. हिराबाई बडोदेकरांचा विश्रांती-साठी केशवरावांच्याकडे अनेक वेळा मुक्काम होई. (न. वि. जो.)

२. **बाळकृष्ण नारायण नाटेकर** (१८५५–१९१०)

नातेपुते, तालुका राजापूर, येथील घराणे. वडील पुण्यात भारदस्त गृहस्थ. शौकाखातर ध्रुपदादी शिकलेले. त्यांच्याजवळ बाळकोबा शिकले. नंतर बीनसतार-प्रवीण झाले. ते वझीरखाँ ध्रुपदियांचे शिष्य. हापूडच्या निझामखाँचे दोघे चिरंजीव वझीरखाँ व युसुफखाँ हे बडे महंमदखाँचे भाचे व शिष्य. त्यांचा मावसभाऊ इम्दादखाँ हाही तसाच. इम्दादखाँ मुंबईतील गायनोत्तेजक मंडळीचा आरंभापासून (१८७०) आधार. वझीरखाँ, युसुफखाँ नागपूरमार्गे महाराष्ट्रात आले व आमरण येथेच राहिले. कित्येक मराठी हिंदूंना ते मागतील तेवढी विद्या त्यांनी दिली. अशांमध्ये पांडोबा गुरव, भातखंडे, वझेबुवा इत्यादीही होत. पुण्यात व आसपास तेव्हाही पुष्कळ तंतकार, गायकवादक, हिंदुमुसलमान-गृहस्थ व धंदेवाईक होतेच. बाळकोबांचा अण्णा घारपुऱ्यांशी वडिलांपासूनचा घरोबा. शिवाय, जीवनलाल महाराज, पन्नालाल गुंसाई, बंदे अली आदिकांशी परिचय, हे सत्य. १८७४ मध्ये पुण्यात महादेव मोरेश्वर कुंटे यांनी बळवंत त्र्यंबक सहस्रबुद्धे, अण्णा घारपुरे, बळवंतराव केतकर आदिकांच्या मदतीने 'पुणे गायनसमाज' काढला. त्याचे मुख्य आधारस्तंभ बाळकोबाच.

बाळकोबा मॅट्रिकपर्यंत शिकलेले. 'समाजा'तर्फे त्यांनी जलसे केलेच, पण भाषणेही केली. १८८३ मध्ये समाजाची मद्रासला शाखा निघाली, तेव्हा त्यांनी इंग्रजीत उत्कृष्ट भाषण केले. (हे कदाचित कुंट्यांनी लिहून अथवा सहस्रबुद्ध्यांनी लिहून/सुधारून दिले असेल.) त्यांची वाणी अतिशय शुद्ध, स्पष्ट व मधुर होती. कंठ बारीक, गोड, गोल, मोकळा, मधुर होता. गायकी भारदस्त. ध्रुपदधमार, होरीटप्पा, लावणीभजन, साऱ्यांत तरबेज. 'समाजा'च्या समारंभांना मोठमोठे इंग्रज बोलावले जात. त्यांनी शेरे लिहिले आहेत की, आम्हांला भारतीय गाणे ऐकावे लागते म्हणून ते ऐकतो, ते आवडत नाही; पण बाळकोबांची मोहिनी अशी की पुन्हापुन्हा ऐकले, तरी ते हवेहवेसेच वाटते.

बाळकोबा रंगेल. १८७८ मध्ये अण्णा किर्लोस्करांचा त्यांचा परिचय झाला. किर्लोस्करमंडळीच्या मोरोबा वाघुलीकरांच्या बरोबरीने ते मुख्य संगीतनट व भागीदार बनले. १८८०-पासून १८८३-पर्यंत शाकुंतलात पारिपार्श्वक आणि कण्व, व सौभद्रात कृष्ण ही कामे करीत. चाली देण्यात पुढाकार घेत. त्यांच्या चाली भावनानुकूल, रसपूर्ण, रागदारीच्या आहेत. (साकी, दिंडी वगैरे वृत्ते होत. चाल ती वेगळीच. एका वृत्ताला अनेक चाली लागू शकतात. साकीची चाल, दिंडीची चाल वगैरे भाषा चुकीची.) १८८३-मध्ये अण्णासाहेब किर्लोस्करांशी त्यांचे मतभेद

तीव्र होऊन त्यांनी मंडळी सोडली. मतभेदाचे कारण, किर्लोस्करांचा गैरहिशेबी व्यवहार : अनाठायी उधळपट्टी, लोक प्रमाणाबाहेर पैसे खातात हे कळूनही दुर्लक्ष करणे, वर्तमानकाळाबद्दलही आर्थिक बेफिकिरी. बाळकोबा हावरे, द्रव्यलोभी, हे म्हणणे चुकीचे. त्यांचे आधी चांगले चाललेले होते. मंडळी ही संस्था होती व ते तिचे भागीदार होते.

ट्रेनिंग कॉलेजमध्ये संगीतशिक्षकाची नौकरी मिळाली. तुळशीबागेच्या बोळामध्ये सध्याच्या लक्ष्मीरोडवरील किताब बिल्डिंगच्या मागे, लक्ष्मीरोड-तुळशीबागबोळ यांना जोडणाऱ्या गल्लीच्या नाक्यावर, संगीतशाळा काढली. (बेलबागेसमोर नव्हे.)

नाकामध्ये पीनस नावाचा रोग झाल्यामुळे बाळकोबांना गाणे अशक्य झाले होते, बीन-सतारीवरच त्यांची कला आली, पण तीही गायनाइतकी सुंदर.

ट्रेनिंग स्कूलच्या नौकरीत असतानाच त्यांना मृत्यू आला. त्यांच्या जागी गंगाराम भिमाजी आचरेकर आले. (श. वि. गो.)

३. राजाराम कॉलेज

या सौंदर्यपूर्ण वास्तूचे नाव संगीत-चळवळींशी अनेक रीतींनी निगडित आहे. त्यांपैकी संगीतवर्ग, मेळ्याची स्पर्धा, ध्वनिशास्त्राच्या उपकरणांचे प्रदर्शन वगैरेंचा उल्लेख या पुस्तकात आलाच आहे. याशिवाय देवल क्लबचे अनेक संगीत जलसे व बैठकी या कॉलेजच्या प्रशस्त मुख्य हॉलमध्ये पुष्कळ झाल्या आहेत. (न. वि. जो.)

४. वासुदेव नारायण डोंगरे (१८५०–१९०५)

मुंबईच्या वुइल्सन हायस्कूलमधून मॅट्रिक. संगीताचा विशेष नाद. नाटकांचा छंद. हौशी गायन-नट. १८८१-मध्ये स्वतःची 'बॉम्बे रॉयल ऑपेरा कंपनी' काढली. नाटके स्वतःच लिहीत, चालीही देत, गात व स्वतः मुख्य संगीत-भूमिका करीत. १८८१-मध्ये बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर मुंबईला आले, तेव्हापासून त्यांच्याहीकडून पदांच्या चाली घेतल्या. डोंगऱ्यांनी स्वतः केलेली व लिहिलेली नाटके 'शाकुंतल'—१८८१, 'इंद्रसभा'—१८८१, 'रत्नावली'—१८८३, 'मालतीमाधव'—१८८४, 'रंगी नायकीण'—१८८५' 'वेणीसंहार'—१८९०, व 'मृच्छकटिक'—१८९५. पैकी 'रंगी नायकीण' हे स्वतंत्र सामाजिक संगीत प्रहसन आणि 'इंद्रसभा' हे गुजराती (पार्सी) रंगभूमीवरील उर्दू 'इंद्रसभे'-वरून घेतलेले आहे. इतर सर्व विदग्ध संस्कृत नाटकांची रूपांतरे.

किर्लोस्कर मंडळी ज्यांचे 'चंद्रसेना' (१८९७), आणि स्वदेशहितचिंतक नाटकमंडळी ज्यांचे 'चंद्रहास' (१९०३) नाटक करी, ते डोंगरे अलीबागचे पुरुषोत्तम भास्कर (१८५३–१९०८) होत. ते वेगळे. (श. वि. गो.)

५. **शाळिग्राम पखवाजी**

शिवरामबुवा शाळिग्राम यांना उद्देशून हा उल्लेख आहे. शिवरामबुवांचा संगीत वारसा त्यांचे एक पुत्र बापूराव उत्कृष्ट पखवाजी व दुसरे एक पुत्र सुप्रसिद्ध गायक गोंदूबुवा यांच्याकडे आला. बापूरावांचा वारसा त्यांची कन्या सुविख्यात गायिका सौ. पद्मावती (शाळीग्राम) गोखले यांनी आजपर्यंत चालविला आहे. (न. वि. जो.)

६. **अप्पाराव कोल्हटकर**

भाऊराव कोल्हटकर यांचे थोरले बंधू. अप्पाराव व भाऊराव यांच्या वयांत दीड-पावणेदोन वर्षांचे अंतर होते. त्यांचे वडील बडोद्यास कीर्तनकार होते आणि अप्पाराव व भाऊराव झांजा घेऊन वडिलांना गाण्याची साथ करीत असत. भाऊराव बडोदे सोडून किर्लोस्कर नाटक मंडळीस येऊन मिळाले आणि अलौकिक गायक-नट म्हणून प्रसिद्ध झाले. भाऊरावासारखा सौंदर्यसंपन्न व स्वर्गीय आवाजदार गायक-नट मराठी रंगभूमीवर नंतर झाला नाही, असे समजण्यात येते. भाऊरावांच्या गायकीवर मोरोबा वाघोलीकर आणि विशेषतः बाळकोबा नाटेकर यांच्या बहुरंगी व बहुढंगी गायनाचा प्रभाव दिसत असे. अप्पाराव बडोद्यासच राहिले. यांची गायकी विशेषतः शास्त्रीय संगीताचीच होती. प्रसंगविशेषी अप्पाराव लावणीप्रधान गाणे उत्तम म्हणत असत. भाऊराव दिवंगत झाल्यावरही अप्पाराव किर्लोस्कर नाटककंपनीत येऊन राहत असत. ते १९०५ ते १९०६ च्या सुमारास निधन पावले असावे. (डॉ. भालचंद्र रा. ढेकणे)

प्रकरण तिसरे

१८९५-९६ सुमारास राजाराम कॉलेजमध्ये एक मोठे शास्त्रीय प्रदर्शन भरले होते. त्यामध्ये ध्वनिशास्त्राचे चमत्कार—काचेच्या नळ्यांतून निरनिराळे स्वर काढणे, स्वरांच्या चढउतारांप्रमाणे ज्योतीचा चढउतार होणे, तबकडीवर बारीक वाळू पसरून तिच्या कडेवर धनुकली घासल्याने वरील वाळूचे निरनिराळे आकार करणे इत्यादी शास्त्रीय अजब करामती मी करून दाखवीत असे. म्हणजे प्रदर्शनाच्या नादविभागातील मी एक नादलुब्ध किंवा नादिष्ट प्रदर्शक (Demonstrator) होतो. सकाळी देवीपुढील दरबारी गायकांचे गायन ऐकण्याचा क्रम चालू होताच. फावल्या वेळी पातेल्यात अर्धेअधिक पाणी भरून, त्यावर एक बोरू बसवून, त्यावर अंगठा आणि बोटाची चिमूट फिरविली, म्हणजे पेटीसारखा एक स्वर निघतो, तो ध्वनिशास्त्रातील प्रयोग घरी करून त्यावर पदे गुणगुणण्यात वेळ जाई. तिसऱ्या प्रहरी प्रदर्शनातील नादिष्ट कामगिरी होतीच. वाळू कमीजास्त करून तबकडीच्या स्वरांत चढउतार झाल्याने वाळूच्या आकृतीतही फेरबदल होतो व त्यावरून संगीत-सप्तकाच्या प्रत्येक सुराची विशिष्ट आकृती ठरविता येईल की काय, अशाविषयी मी प्रयोग करून पाहत होतो. पण मनासारखे जमेना. शिवाय, मनासारखी उपकरणेही नव्हती. मला चांगले आठवते की, त्याबाबत मी प्रो. मोडक[१] (कै. बाळाजी प्रभाकर मोडक हे अत्यंत विद्वान पदार्थविज्ञानशास्त्री होते व तितकेच अरसिक व रूक्ष होते) यांना विचारले. त्यांनी खेकसून उत्तर दिले की, "वाळूची तबकडी (Sound Disk) म्हणजे काही तुझी वाज्याची पेटी नव्हे!" आमचे संशोधन तेथेच थांबले. माझ्या पेटीच्या नादाबाबत प्रो. मोडकांचा माझ्यावर उगीचच राग होता. त्या वेळी मी पाचवीत होतो. पुढे मॅट्रिक-मध्ये मोडकांच्या सायन्सच्या तासाला मी हटकून गैरहजर राहून, आणि तीन वेळ नापास होऊन त्यांच्यावर सूड उगवला! पण चौथ्या वर्षी सायन्सवर झोड देऊन मी साठ रुपयांचे सोहनी प्राइझ मिळविले आणि तीन वर्षांच्या परीक्षेच्या फीची भरपाई केली. मात्र फुकट गेलेल्या तीन वर्षांची भरपाई माझ्या संगीतातील प्रगतीच्या रूपाने झालीच.

वर दिग्दर्शित केलेल्या माझ्या वालुका-थाली-संशोधनाचे प्रयोग कोणी संगीतशास्त्री पूर्णतेला नेतील, तर आपल्या स्वरांच्या आकृती व त्यांपासून आपल्या रागांच्या आकृतीही निश्चित करता येतील, व आपल्या पूर्वजांनी कल्पनेने रेखाटलेल्या रागरागिणींच्या चित्रांना

ही शास्त्रसिद्ध आकृतीची पार्श्वभूमी मिळाल्यास रागिणींची रूपेदेखील निश्चित होतील, शास्त्रोक्त होतील आणि पुराणोक्तही होतील. संगीत-नोटेशन-चूडामणींनी व संगीत-वैयाकरणींनी वरील संशोधन जरूर हाती घ्यावे.

वरील शास्त्रीय प्रदर्शनात श्रीमंत मिरजकर संस्थानिकांनी कानांला नळ्या लावून ऐकण्याचा मेणाच्या लहान बांगड्यांचा फोनोग्राफ ठेवला होता. त्या मेणाच्या बांगडीवर उठलेल्या चिन्हांवरून मला एक कल्पना सुचली. ती अशी की, अशी सूचिका-चिन्हे (needle-marks) सूक्ष्मदर्शक यंत्राने अनेकपट मोठी करून ती कागदावर छापली, तर त्यावरून आपल्या संगीताची परिपूर्ण रेखालिपी तयार होऊ शकेल आणि ती डोळ्यांपुढे ठेवून कुठलाही गायक कुठलीही चीज कुठेही बिनचूक गाऊ शकेल. वरील संशोधन कोणी पूर्णावस्थेस नेल्यास निदान भिन्नभिन्न नोटेशनपद्धतींचा झगडा तरी कायमचा मिटेल.

आमचे काही संगीतशास्त्री स्वरांचे शास्त्रोक्त रंग आधुनिक उपकरणांनी सिद्ध करण्याचे प्रयत्न करीत आहेत, असे समजते. असले प्रयत्न होतील तितके आपल्या संगीतकलेच्या उन्नतीला कमीच आहेत. वरील रेखालिपी तयार झाल्यावर त्यांमध्ये रंग भरणे अगदी सुलभ होईल. उपकरणांच्या अभावी त्या वेळी हे प्रयत्न मला करता आले नाहीत. शिवाय, त्या वेळी गायनकलेत नोटेशनला आजच्याइतके प्रमुख स्थान नव्हते आणि स्वरलिपीसंबंधी झगडेही नव्हते. हे झगडे पाहून शेवटी लिपी आणि रंग यांबाबत माझी अशी समजूत झाली आहे की, संगीतस्वरांचा खरा रंग कंठातून सिद्ध झाला पाहिजे आणि स्वराची लिपी नेत्रांपेक्षा कर्णांनीच ग्रहण झाली पाहिजे. शास्त्रीय संशोधनाचे हे खडकाळ आड-वळण घेतल्याबद्दल वाचकांची क्षमा मागणे अवश्य आहे.

वरील शास्त्रीय प्रदर्शनाच्या संधीला किर्लोस्कर-मंडळीचा मुक्काम कोल्हापुरास पडला होता, आणि पहिला प्रयोग कै. देवलकृत 'शापसंभ्रम' हा होता. आपल्या अडीच नाटकांनी (सौभद्र, शाकुंतल व अर्धे रामराज्यवियोग) ज्या मंडळींनी अखिल महाराष्ट्राला वेड लावले, महाराष्ट्रियांमध्ये अभिजात नाट्यकलेची व नाट्यसंगीताची दृढमूल अभिरुची निर्माण केली, आणि यक्षिणीने कांडी फिरविल्याप्रमाणे अल्लू-डुर्रच्या दानव रणभूमीचे देवेंद्राच्या रंगभूमीत ज्यांच्या एकट्या शाकुंतल नाटकाने रूपांतर केले, अशा या अतुल गुणवंत मंडळींना 'शापसंभ्रमा'सारख्या अघवड नावाच्या नाटकाचा प्रयोग करण्याची आवश्यकताच काय होती ? कोल्हापूरचा त्या वेळेचा पांढरपेशा समाज अत्यंत रसिक व चिकित्सक होता. लोकांत हाच वाद. कोणी म्हणे, "अण्णा किर्लोस्कर गेले. त्यांच्या मागे आता ही अशीच नाटके आणि त्यातून 'भावड्या' (भाऊराव कोल्हटकर) आता म्हणे या नाटकात पुरुषपार्ट करणार ! काय ते नाटक होणार !" कोणी म्हणत, "देवलांना तुम्ही कमी समजू नका. अण्णांचे पट्टशिष्य आहेत ते. नाट्यानंद मंडळींचे 'मृच्छकटिक' तरी देवलांचेच. शापसंभ्रम नाटकाला इंदोर महाराजांनी आठशे रुपये बक्षीस दिले आहेत !" (त्या वेळी आठशे रुपयांची किंमत आताच्या पंचवीसशे रुपयांइतकी तरी खास होती.)

कोणी म्हणत, "होय, पण कादंबरीसारख्या गुंतागुंतीच्या बाडातून एकसूत्री नाटक निवणे शक्य नाही." इत्यादी, इत्यादी.

कॉलेजातील प्रदर्शन संपले, म्हणजे घरी जाताना प्रोफेसर्स, मास्तर, कॉलेजचे विद्यार्थी वगैरे मंडळींचा हा एकच वाद चाले. हा मोठमोठ्या लोकांमधील मनोरंजक वाद मी मुद्दाम ऐकत असे. त्यातील सर्व गोष्टी मला समजत होत्या असे नाही; त्या ऐकण्याचा एकच फायदा असा झाला की, पुढे बाणाच्या कादंबरीतील एखादा भाग किंवा त्रुटित वाक्यही वाचण्याची मला कधी इच्छा झाली नाही. ज्या कादंबरीपासून सुसूत्र नाटक निर्माण होत नाही, ती कादंबरी कसली! मात्र 'शापसंभ्रम' नाटक पाहण्याची इच्छा मात्र अनावर झाली. वडिलांच्या पुढे भीत भीत मी गोष्ट काढली. "कसलं दरिद्री नाटक पाहतोस? अण्णांच्या नाटकाला नेईन तुला?" मी अतिशय हिरमुसले तोंड करून उभा राहिलो. रात्रीचे जेवण झाले. वडिलांनी वर हाक मारली, व दोन रुपये माझ्याकडे फेकले—"जा, ते गचाळ नाटक बघ एकदा." मी पैसे घ्यायला खाली वाकणार, तोच "थांब, नाही तर गर्दी असेल. मीच घेऊन जातो तुला!" दोन सेकंदांत जिना उतरलो, दोन मिनिटांत कपडे घालून मी तयार होऊन उभा राहिलो, दहा मिनिटांनी (मला दहा तास वाटले ते) वडील कपडे करून खाली आले.

लक्ष्मीप्रसाद थिएटरमध्ये[२] कोण गर्दी! प्रदर्शनाकरिता आलेले दक्षिण महाराष्ट्रातील संस्थानिक, कोल्हापूरची जाडी प्रस्थे व रसिक प्रेक्षक इत्यादींनी थिएटर फुललेले. माडीवर जागा नाही, बाकांवर जागा नाही, खुर्च्यांवरही जागा नाही. फक्त तीन रुपयांच्या मागच्या रांगेत दोनतीन खुर्च्या शिल्लक होत्या. तीन वर्षांची अर्ध्या तिकिटाची मर्यादा ओलांडून मला दहाबारा वर्षे झाली होती, म्हणून त्याही मार्गाने बचत होण्याचा संभव नव्हता. "जाऊ या रे परत—" पण माझा चेहेरा अण्णांनी पाहिला, आणि खिशातून पैशांचे पाकीट काढले आणि सहा रुपये खिडकीत टाकले. दोन तिकिटे घेऊन आम्ही आमच्या खुर्च्यांवर बसलो. आमच्या ओळीला मोठमोठे वकील आणि न्यायखात्यातील अंमलदार होते, त्यामुळे वडिलांचीही वृत्ती जरा खुलल्यासारखी दिसली.

या ठिकाणी अत्यंत कृतज्ञ अंतःकरणाने व अत्यंत पूज्यभावनेने माझ्या वडिलांचा उल्लेख केल्यावाचून राहवत नाही. तिकिटाचे तीन रुपयेच काय, पण माझी कोणतीही योग्य हौस पुरविण्यास त्यांनी तीनशे रुपयांपर्यंत खर्चण्यास मागेपुढे पाहिले नाही, आणि विशेषतः त्या वेळेच्या प्रतिष्ठित समाजाला भिऊन माझ्या संगीताच्या शौकाच्या किंवा व्यासंगाच्या आड ते कधीच आले नाहीत. उलट, त्यांनी सर्व प्रकारे मला प्रोत्साहन दिले आणि माझ्या व्यासंगाचे व अल्प गुणांचे कौतुकच केले. मी एकुलता-एक मुलगा म्हणून त्यांनी मला धाकात ठेवले नाही, असाही प्रकार नव्हता. तोंड वर करून त्यांच्यापुढे बोलण्याची अखेरपर्यंत माझी प्राज्ञा नव्हती. परंतु आश्चर्य हे की, माझा संगीताचा अमर्याद शौक व त्याला आनुषंगिक असलेले हीन दर्ज्याचे वातावरण, त्यातून निघणारे कुत्सित प्रवाद इत्यादींकडे त्यांनी यत्किंचितही लक्ष दिले नाही.

जस्टिस शंकरराव ढवळे, आय. सी. एस., डॉक्टर बेलवलकर, एम. ए., पीएच. डी वगैरे असामान्य विद्वान लोक माझे वर्गबंधू होते. "तुमच्या मुलाची बुद्धी व धारणाशक्ती उत्तम आहे; मराठे मास्तर हायस्कूलमधून सेवानिवृत्त झाले, त्या वेळी गोविंदाने लिहून आणलेले इंग्लिशमधील भाषण इतर सर्वांपेक्षा सरस ठरले, आणि समारंभाच्या वेळी तेच आम्ही त्याच्याकडून वाचून दाखविले; पण हाच मुलगा तीन वर्षे मॅट्रिकमध्ये नापास व्हावा ? वर्गामध्ये केव्हा तरी असतो,—बहुतेक नसतोच. गाण्या-वाजविण्यात कुठे तरी भलत्या संगतीने वेळ काढतो..." वगैरे-वगैरे माझ्या कागाळ्या अनेक हितचिंतक आणि शिक्षक वडिलांकडे नेत. वडील त्यांना काय-काय उत्तरे देत, ते मला माहीत नव्हते परंतु "अभ्यास कसा काय चालला आहे ? यंदा पास होणार की नाही ?" यापलीकडे ते मला कधीही जास्त विचारीत नसत. मलाही त्यांच्या वृत्तीचे केव्हा-केव्हा गूढ पडे. पुढे काही दिवसांनी याचे कारण ते आपल्या एका स्नेह्याला सांगताना मी ऐकले. वाचकांना ते मनोरंजक वाटण्याचा संभव आहे. आणि माझे भलते लाड केल्याच्या आरोपातून माझ्या वडिलांना मुक्त करण्याची ही संधी घालवू नये, म्हणून ते सांगण्याची परवानगी घेतो

पहिल्या लेखांकातील तो मिशनरी पाद्र्याचा ऑर्गन आमच्या मोकळ्या असलेल्या दुकानात आणल्याची हकीकत वाचकांना आठवत असेल. ज्या शेजारच्या सोनाराच्या दुकानातून तिकोनी कानस आणून त्या ऑर्गनचे तिकोनी कुलूप मी काढले, ते लक्ष्मणशेठ बावडेकर ऊर्फ तात्या सोनार हे फार चांगले कारागीर होते; परंतु त्यांना वेदान्ताच्या चर्चेचा फार नाद. संध्याकाळी सहापासून आठ वाजेपर्यंत त्यांच्या दुकानात वेदान्ती मंडळींची बैठक असे. सुरुवात बुद्धिबळाच्या डावाने व्हायची आणि त्यातून वेदान्तातील एखादे प्रमेय निर्माण होऊन त्यावर खडाजंगी व्हायची ! तात्या सोनारांना वेदान्त किती समजत होता, हे मला ठाऊक नाही; परंतु वेदान्ती शास्त्रीमंडळींविषयी त्यांना फार आदर असे. एके दिवशी सकाळी मी त्यांच्या दुकानात त्यांच्या शेगडीवर हात शेकीत बसलो होतो. इतक्यात देवीच्या देवळाकडून एक तरुण तेजस्वी संन्यासी दंडकमंडलू, काखेत वाघाचे कातडे, मुंडन केलेले मस्तक इत्यादींनी युक्त असा दुकानापुढे आला.

तात्या सोनारांची नजर त्याच्याकडे फिरली. आणि तो अगदी दुकानापाशी येताच त्यांनी विचारले.—

"स्वामीजी, किधरको जाते ?" स्वामींनी हातांनीच दर्शविले की, "किधर भी जाते हैं."

तात्यांनी दुसरा प्रश्न विचारला,

"किधरसे आये ?"

स्वामीजींनी उत्तर दिले,

"किधरसे भी आये, और किधरको भी जाते हैं. आते हैं सो जाते हैं !"

तात्यांना या बोलण्याचे काय गूढ वाटले, कोणास ठाऊक ! मला तर काहीच कळले नाही. तात्या सोनार उद्गारले,

"जाते हैं, मगर बीचमें बसते भी हैं."

स्वामी म्हणाले, "हाँ! बैठेंगे भी."

झाले! "आवो, बैठो," होऊन स्वामी बसले. नाव विचारले,—नाव नाही. गाव विचारले,—गाव नाही. कोठून आला, का आला, कुठे जायचे आहे,—परमेश्वराचे नाव! परमात्म्याने इथे आणले, तो नेईल तिकडे जायचे,—इत्यादी उत्तरे ऐकून तात्यांना त्याच्याबद्दल अधिकच आदरभावना वाटू लागली. आणि माया क्या है, ब्रह्म क्या है, जड-चैतन्य वगैरे चर्चा तात्यांच्या वेडगुजरी हिंदीमध्ये सुरू झाली. त्या स्वामींचा मात्र अस्खलित भाषेचा ओघ, मधूनच संस्कृत दाखले वगैरेंचा माझ्यासारख्या अज्ञ मुलावर-देखील विलक्षण परिणाम झाला. तात्यांना तर हा वेदान्ताचा अमोघ निधीच हाती लागला, असे वाटले. हर्षभराने त्यांनी स्वामीजींची हात जोडून प्रार्थना केली की, काही दिवस येथेच मुक्काम करावा. स्वामीजी "अच्छा है," म्हणाले.

पण त्यांना जागा कोणती द्यायची? समोरचे आमचे दुकान खाली होतेच. ऑर्गन-खेरीज दुसरी काहीच अडगळ तिथे नव्हती. झाले! संन्याशाची प्राणप्रतिष्ठा आमच्या घरातील दुकानात झाली! मला मात्र ही ब्याद कोठून आली, असे झाले होते. संध्याकाळी वेदान्ती मंडळाचा अड्डा आमच्या दुकानात सुरू झाला. आमचे ऑर्गनवादन बंद झाले. पण मी हताश होऊन थोडाच बसणार? स्वामी एकटे आहेत, अशी संधी पाहून ऑर्गनवर हळूहळू कसरत सुरू केली. दोन दिवस स्वामीजींचा अंदाज समजल्यावर स्वामींचे अस्तित्व मी पूर्णपणे विसरून गेलो. स्वामी बिचारे मला कधीच बोलले नाहीत. ते आपल्याच चिंतनात मग्न असायचे.

एक दिवस माझे वडील तेथे आले, आणि "स्वामीजींना इथे त्रास देत जाऊ नकोस!" म्हणून त्यांनी मला खडसून ताकीद दिली. मी अर्थात निघून गेलो. कोठून ही संन्याशाची पीडा येथे आली आणि केव्हा ती टळेल, तो सुदिन, असे मला झाले.

मी गेल्यावर मला वाटते, स्वामींनी माझ्या वडिलांना सांगितले की, "तुमच्या मुलाच्या वादनापासून मला काही त्रास होत नाही. त्याला खुशाल येऊ द्या आणि मनसोक्त कसरत करू द्या.—तसेच, गाण्या-वाजविण्याची त्याला बिलकुल मनाई करू नका. मुलगा नाव काढील. माझे शब्द ध्यानात ठेवा—" वगैरे. आणि या स्वामीमहाराजांच्या वचना-नुसार अखेरपर्यंत माझ्या वडिलांनी मला सर्वस्वी मोकळीक दिली व प्रोत्साहनही दिले.

ज्यांच्या आशीर्वचनाची मोहिनी माझ्या वडिलांवर पडून ज्या योगाने गाण्यावाजविण्या-संबंधी कोणताही निर्बंध माझ्यावर राहिला नाही, व म्हणूनच मला बेछूटपणे व्यासंग करता आला, त्या स्वामीजींच्या व वडिलांच्या पुण्यस्मृतीप्रीत्यर्थ हे वरील विषयांतर केल्याबद्दल वाचक मला क्षमा करतील, अशी आशा आहे.

पुनश्च 'शापसंभ्रम'! तिसरी घंटा झाली, पडदा वर गेला, नांदी सुरू झाली. आता नटी येणार! "भावड्या पुरुषपार्ट करणार असला, तरी निदाचे नटीन काम तरी तोच करणार खास!" इत्यादि कुजबूज सुरू झाली. 'भावड्या'ने नटीचे पद सुरू केले,

की आपले पैसे वसूल झाले, असे मानण्याइतकी त्या वेळी प्रेक्षकवर्गाची भाऊराव कोल्हटकरांवर बहाल मर्जी होती. आणि हे अगदी खरे. रामराज्यवियोगातील नटीचे 'खचित बाई व्यर्थ आम्ही अबला' या पदातील 'अबला—' येथे त्यांचा तेजःपुंज स्वर ठरला, म्हणजे सर्व नाटकगृह दुमदुमून जात असे. पैसे इथेच वसूल झाले, राहिलेले नाटक कंपनी मोफत दाखवीत आहे, असे जरूर वाटे.

नांदी झाली. नटी कोठे आहे? नटी न येता 'नको ग, नको!' असा पडद्यातून आवाज मात्र आला. महाश्वेतेचा व तिच्या सख्यांचा प्रवेश सूचित करणारी साकी म्हणून सूत्रधार निघून गेला. दुसरा पडदा वर गेला. त्या वेळी चिंतोबा गुरव महाश्वेतेचे काम करीत आणि ते फार ठसकेबाज व सफाईने करीत. आवाज फुटलेला,—पण पदे म्हणण्यात ऐट होती. 'मधुर किती कुसुमगंध सुटला' हे पद झाले; सख्यांचा थट्टाविनोद झाला; काही मिषाने त्या नेपथ्याच्या आड गेल्या; क्षणभर रंगभूमीवर सामसूम. अत्यंत उत्सुकतेने मी विचारले,—"आता भावड्या येणार?"

इतक्यात काय! स्टेजच्या मागील विंगमधून एक दिव्य तेज पुढे येत आहे, असे दिसले. ज्योतिर्वर्णाची कौपीन, खांद्यावर रुळणारे तुकतुकीत काळेभोर कुरळे केस, कर्णावर पुष्पमंजिरी, कानांत कुंडले आणि तर्जनीवर स्फटिकमाला लीलेने फिरवीत पुंडरीकाची दिव्य मूर्ती रेखीव आवाजाने "आज चतुर्दशी म्हणून..." इत्यादि वाक्ये म्हणत स्टेजवरील डाव्या बाजूच्या कोपऱ्याजवळ आली आणि 'नंदनवनदेवीने माझा आदर बहु करुनी' हे पद सुरू केले.

भाऊरावांचा आवाज त्या वेळी मी प्रथमच ऐकला; आणि काय तो आवाज! दोन्ही कानांतून एक तीक्ष्ण परंतु आल्हादकारक सुवर्णशलाका घुसून तिने थेट अंतःकरणाचा ठाव घ्यावा, असे त्या आवाजात तेज आणि माधुर्य होते. जितका तेजवान तितकाच अणकुचीदार व तितकाच पराकाष्ठेचा पल्लेदार आणि लवचिक!

पुंडरीकाची 'नंदनवनदेवीने', 'वधू ही वल्ली', 'धाडुनि दिधलें—', 'मजवरि तरु कुसुमरेणु', 'मित्रा मम जन्मकथा' व महाश्वेतेची 'सज्ज करुनि चाप मदन येत मागुनी' ही पद्ये नाटकाच्या दुसऱ्या दिवसापासून कोल्हापूरच्या लोकांच्या तोंडी कित्येक वर्षे घोळत होती. अर्थात पुन्हा दोन वेळा नाटक पाहून मी वरील पद्ये वेळीअवेळी गुणगुणून त्यांतील मुरक्या, ताना वगैरेंसह माझ्या एवढ्याशा गळी आवाजात शक्यतो बसवून ठेवली. माझ्याप्रमाणे इतरही लोक अनुकरण करीत. परंतु नरामध्ये आणि वानरामध्ये जेवढा सजातीय भाग असतो, तेवढाच भाऊरावांच्या आणि आम्हा इतरांच्या पदांमध्ये असे.

भाऊरावांच्या नंतर त्यांचे अनुकरण करणारा नट म्हणजे दत्तोपंत हल्याळकर. रूपाने काकणभर जास्तच. आवाज नुसताच दणदणीत. परंतु भाऊरावांचे खडे स्वर लावण्यापलीकडे त्यांचे अनुकरण जाऊ शकले नाही.

गुरुवर्य कै. भास्करराव बखले सांगत (हे पूर्वी किर्लोस्कर-कंपनीत 'रामराज्यवियोगा'त कैकेयीचे काम करीत असत,) की, त्यांचे बडोद्याचे वस्ताद फैजमहम्मदखान (ज्यांनी शेकडो

गवयी व आवाज ऐकले होते) हे एकदा बडोद्यास 'सौभद्र' नाटकाला आले होते. भाऊरावांनी 'माझ्या मनिंचें हितगुज सारें' हे पद सुरू केले. अस्ताई सुरू केल्यावर अंत्रा कोठपर्यंत जाणार, याचा अंदाज खाँसाहेबांसारख्या कसबी कलावंताला सहज करता येतो. परंतु त्यांनादेखील पदाची ती सुरवातच इतकी उंच वाटली की, अंत्रा पुढे निभावणार कसा, याची फिकीर पडली!

ते म्हणाले, "भास्कर, तू या मुलाची तारीफ केलीस आणि याला पद कोणत्या सुरात सुरू करावे, हेसुद्धा कळत नाही! कोठल्या कोठे सुरवात ही! हा अंत्र्याला जाणार कसा?"

भास्करराव म्हणाले, "प्रत्यक्ष ऐकाच ना!"

तो काय! वरचा षड्ज तर सहजच लागला; परंतु पुढे तारसप्तकाचा मध्यम, पंचम, धैवत आणि टीप लागताच खाँसाहेब तेथूनच ओरडले, "जीते रहो!" पूर्ण तीन सप्तकांचे स्त्रियांच्या आवाजाइतके उंच क्षेत्र जो आवाज लीलेने आक्रमण करीत असे, त्या आवाजाचे वर्णन कोण करणार? बरे, आवाज नुसता उंचच नव्हे, पण तारसप्तकात भिंगरीप्रमाणे फिरत असे.

भाऊरावांच्या नंतर मराठी रंगभूमीवर आजपर्यंत अनेक गवयी, गायकी ढंगाने गाणारे नट, चिचुंद्री-तानांचा पाऊस पाडणारी अशी अनेक पात्रे आली. आपापल्या परी ती सर्वच गुणवान होती व आहेत. भाऊरावांच्या वेळेपेक्षा स्टेजवरील गाणे आपण कितीतरी वाढविले, असा अभिमान त्या पात्रांना व त्यांच्या चाहत्यांना वाटत असे व आहे. याचा अर्थ इतकाच की, आम्ही कितीतरी ताना मारतो. परंतु मला प्रांजलपणे असे वाटे आणि अद्यापि वाटते की, गिरमीट फिरविताना लाकडाचा निर्जीव भुसा भुरभुर करीत वर येतो, त्याप्रमाणे ही स्टेजवरील तानबाजी आहे. भाऊरावांच्या गळ्यातही तानांचे चक्र कमी फिरत नसे; पण ते सुदर्शन-चक्र असे. ते अशा ओजाने आणि अंदाजाने फेकले जात असे की, श्रोत्यांच्या टाळ्यांचा कडकडाट घेऊनच ते परत येई. पदांतील वर्णोच्चार टिपून घ्यावेत, शोकाचे आंदोलित स्वर लागले, तर श्रोत्यांची अंतःकरणे गद्गद व्हावीत, स्वर कायम केला, तर थिएटरचा कानाकोपरा स्वराने भरून जावा.

गेली चाळीस वर्षे मी अनेक अपूर्व तानबाज, गळेबाज नट व गायक ऐकले (त्यांच्या मनोहर स्मृती क्रमशः येणारच आहेत); परंतु भाऊरावांसारखे कंठगत तेज मला अद्यापि आढळून आले नाही. ज्या-ज्या व्यक्तींमध्ये असे काहीतरी अलौकिक तेजाचे अधिष्ठान असते, त्यांच्या चेहऱ्यांमध्ये कुठेतरी व काहीतरी साम्य आढळून येते, निदान मला तरी तसे वाटते. आणि स्वामी विवेकानंद, नेपोलियन व भाऊराव कोल्हटकर यांपैकी कोणा एकाचेही छायाचित्र पाहिले, म्हणजे त्या इतर दोन तेजस्वी व्यक्तींची छायाचित्रे माझ्या दृष्टीसमोर उभी राहतात. असो. गंधर्वलोकीच्या विषयावरील हे 'शापसंभ्रम' नाटक— विशेषतः पहिले तीन अंक पाहत असताना आपण पृथ्वीवरून दहा-पाच हात तरी उंच उचलले गेलो आहोत, अशी हमखास भावना होई. उलट, आजकालची आपली पौराणिक

देवलोकीची कथानके रंगभूमीवर आणि बोलपटावर पाहत असताना आपण पाताळ पुरीच्या मार्गावरील एखाद्या भयानक गर्तेत तर पडलो नाही ना, असा भ्रम होतो.

अशा प्रकारे हजारो प्रेक्षकांच्या वृत्ती उच्च वातावरणात नेणारी व्यक्ती व शत्त केवळ भाऊराव कोल्हटकर होत. त्यानंतर किर्लोस्कर-मंडळीने 'मृच्छकटिक' नाटका प्रथम प्रयोग कोल्हापूर मुक्कामी केला. त्या वेळी रा. शंकरराव मुजुमदार शकाराचे का करीत आणि ते फार सफाईने करीत, इतके मला स्मरते. परंतु भाऊरावांच्या तेजापु इतर पात्रे पडदे-झालरीवजा अशी वाटत. मुलतानी रागातील 'सार्थचि ते वदती कानड्यामधील 'रजनिनाथ हा', मालकंसमधील 'तेचि पुरुष दैवाचे', मल्हारमधी 'आनंदें नटती' आणि आरब्बी रागातील 'बाळा घालोनियां गळां' ही पद्ये प्रत्ये वरगुती गायकाच्या गळ्यात खेळू लागली होती. न्यायासनाच्या प्रवेशातील एक सामा साकी (विदूषकाच्या काखेतून दागिन्यांची मोटळी खाली पडते आणि शकार ती उचल घेतो त्या वेळची) 'दुर्दैवाने वेळ साधली' ही सुरू झाल्याबरोबर प्रेक्षकांमधून "अ अरे!" असा एकच उद्गार कानांवर येई. 'बाळा घालोनियां गळां'–सुळाकडे जाताना पद— ऐकताना कोणा प्रेक्षकाचे डोळे कोरडे राहण्याची काय मगदूर होती!

सुमारे दोन वर्षांच्या अवधीनंतर किर्लोस्कर-मंडळी पुन्हा कोल्हापुरास आली. त दरम्यानच्या वेळात 'शापसंभ्रम' आणि 'मृच्छकटिक' यांमधील भाऊरावांची प अनुकरणसुलभ अशा गळी आवाजात व स्वतःच पेटीची साथ करून भाऊरावांची आठव ताजी राहण्याइतकी मी घटवून ठेवली होती. कंपनीच्या दुसऱ्या खेपेच्या मुक्कामात पुन ती नाटके पाहून माझ्या पदांना शक्य-तो उजाळा देण्याचा मी प्रयत्न केला. हा प्रय म्हणजे 'उद्‌बाहुरिव वामनः'–प्रमाणे हास्यास्पद होता.

वरील अवधीत वडिलांनी मला एक हातपेटी मुंबईहून मागवून दिली. त्या वे हार्मोनियम पेट्या फारच क्वचित. आणि असत त्यासुद्धा पायपेट्या. हातपेटीने म समाधान होण्यासारखे नव्हते. कारण मध्यंतरी 'फडतरे संगीत-मंडळी' नावाची नाट कंपनी कोल्हापुरास एकदा आली होती. ते 'बाजीराव-मस्तानी' वगैरे प्रयोग करीत आ त्यांतील पेटी वाजविणारे दोन हातांनी साथ करीत. त्यांच्या नाटकात झगडे, छकडीव उर्दू चालीची पद्येही असत. [हल्ली चित्रपटांत ज्यांना ड्युएट (द्वंद्वगीत) फॅशनबल ले म्हणतात, त्याला त्या वेळी 'झगडा' म्हणत आणि तो प्रकार हलका, तमाशेवजा समज जाई. पण त्या वेळेचे लोक इतके फॅशनेबल नव्हते.] उजव्या हाताप्रमाणे पेटीवर डा हातही चालू शकतो, याचे मला नवल वाटे. पण माझी हातपेटी असल्यामुळे दोन हातां तहान एका हातावरच भागवावी लागे. हातपेटीवर 'शापसंभ्रम', 'मृच्छकटिक' यांमध लोकप्रिय पदांच्या चाली शक्य-तो तानामुरक्यांसह वाजविण्याचा मी धोशा लावला हो लोहाराच्या भात्याइतके नाही, तरी समोरील तात्या सोनाराच्या भात्याइतके तरी मा पेटीच्या भात्याला काम पडत असे खास!

या खेपेला किर्लोस्कर-मंडळीने 'वीरतनय' हे नवीन नाटक प्रथम लावले हो

आम्ही उभयता पितापुत्र पहिल्या नाटकाला हजर होतोच. कोल्हापुरास त्या वेळी नुकत्याच बांधलेल्या शिवाजी थिएटरात हा प्रयोग झाला. कोल्हापूरच्या मंडळीं न 'वीरतनय' नाटक अभिनयाच्या, संगीताच्या अगर कथानकाच्या दृष्टीने फारसे पसंत पडले नाही. भाऊरावांचे शूरसेनाचे काम, परंतु पदांच्या चाली उडत्या-धावत्या. त्यांपैकी 'अशि ही सगुण खनी' हे एकच पद काय-ते थोड्या मंडळींचे आवडते झाले. प्रयोगाच्या दुसऱ्या अंकातील जोगी रागातले तुरुंगात सापडलेल्या शूरसेनाचे 'किति ही नीच दशा मातें आली' हे धीम्या लयीचें पद आहे. त्या वेळी एक प्रेक्षक मोठ्याने ओरडला, "भाऊराया, तू आता दिसलास रे!" प्रेक्षकांच्या या अभिरुचीशी मला काही कर्तव्य नव्हते. मी एकच गोष्ट पाहिली की, 'वीरतनया'तल्या चाली सर्वच नवीन आहेत, आणि त्या आपल्याला आल्या पाहिजेत.

किर्लोस्कर-मंडळीचे पेटीवाले महादबा गुरव या नावाचे इसम होते. हे अत्यंत व्यसनी होते; तथापि त्यांची ओळख त्यांच्याच एका समानशील इसमामार्फत मी मोठ्या शिताफीने करून घेतली, आणि त्यांच्याकडून पाच-सहा चाली वरचेवर वाजवून घेण्यात बराच वेळ खर्चला. (वेळात वेळ काढून एखादा-दुसरा तास मी शाळेकडेही घालवीत असे.) परंतु महादबाच्या वाजविण्याची माझ्या मनावर विशेष पक्कड बसली नाही. साथ करण्या-पलीकडे — म्हणजे स्वतंत्र पदाची चाल हुबेहूब वठविणे — त्यांच्या वाजविण्यात काही नव्हते. त्यांच्या व्यसनाकरिता माझ्या वडिलांच्याकडून वेळोवेळीं पैसे घेण्यापेक्षा ते पैसे नाटके पाहण्यात खर्चणे अधिक उपयुक्त होईल, असे मला वाटले.

कंपनीच्या या वेळेच्या मुक्कामात एकदा 'वीरतनय', दोन वेळा 'शापसंभ्रम', एकदा 'सौभद्र', एक वेळ 'रामराज्यवियोग' आणि दोन वेळा 'मृच्छकटिक' अशी नाटके पाहिली. यांखेरीज श्रीमंत शाहूमहाराजांपुढे तीन खास प्रयोग झाले. तेही थिएटरच्या बाहेर उभे राहून साग्र ऐकले. भाऊरावांची पद्ये थिएटरच्या बाहेर एखाद्या फर्लांगावर स्वच्छ ऐकायला येत असत.

कोवळ्या वयात व अल्प समजेमुळे भाऊराव कोल्हटकरांची माझ्या मनावर कायमची छाप पडली, आणि मी प्रमाणाबाहेर त्यांची स्तुती करीत आहे, अशा प्रकारचे काही अलीकडील नटांनी व त्यांच्या चाहत्यांनी माझ्यावर अनेक प्रसंगी आक्षेप घेतले आहेत. विशेषतः, बालगंधर्व, जोगळेकर, केशवराव भोसले, पेंढारकर, दीनानाथ वगैरे मंडळींच्या ऐन उत्कर्षाच्या दिवसांत त्यांच्या चाहत्यांनी अशी आपली समजूत करून घेणे साहजिकच होते. "या वेळीं जर भाऊराव असते, तर त्यांचे गाणे जुने वाटले असते, नाही?" या त्यांच्या प्रश्नाला मी त्यांना एकच उत्तर देई की, "गणपतराव जोशी (त्या वेळीं हे नटसम्राट हयात होते,) जसे शेवटच्या श्वास सोडीपर्यंत मराठीच काय, परंतु हिंदुस्थानातील कोणत्याही गद्य रंगभूमीवर नवेच राहिले, तसेच संगीत-रंगभूमीवर भाऊराव नवेच राहिले असते; आणि इतर कोणतीही पात्रे पार्श्वभूमीच्या सजावटीच्या योग्यतेचीच राहिली असती." यावरून मी इतर पात्रांची योग्यता कमी लेखतो, असे

नाही. परंतु एखाद्या व्यक्तीच्या ठिकाणी केंद्रित झालेल्या दैवी तेजापुढे इतर वेळी असामान्य वाटणारे गुणदेखील फिके पडतात, त्याला कोण काय करणार! कै. गु. देवल, गु. भास्करराव बखले यांच्यासारख्या ज्या अनेक अधिकारी लोकांनी भाऊरावांची व वरील इतर नटांची कामे अनेक वेळा पाहिली होती, त्यांच्या उद्गारांचा एकच सूत्ररूपाने गोषवारा देता येईल — 'सौ सुनहारकी एक लुहारकी!'

या अलौकिक तेजोमय पुरुषाचा ऐन उमेदीत अंत झाला. (हे असे का व्हावे? स्वामी विवेकानंद, श्रीज्ञानेश्वरमहाराज, आद्य शंकराचार्य अशा असामान्य व्यक्ती जगाला एवढा मोह तरी का पाडतात, आणि अल्प वयात नाहीतशा का होतात?) अत्यंत आतुरता असूनदेखील भाऊरावांची ओळख होण्याचे माझ्या नशिबी नव्हते. मिरजेस ज्या वेळी दवाखान्यात अस्थिपंजर पडलेल्या स्थितीत ते होते, त्या वेळी कै. जोगळेकर यांची 'शारदा' नाटकातील कोदंडाची भूमिका पाहण्यास कोल्हापुराहून रा. बळवंतराव दिलवर यांच्याबरोबर मी गेलो होतो. हे गृहस्थ गाण्याचे शौकी व भाऊरावांचे स्नेही होते. प्रथम आम्ही त्यांच्या भेटीकरिता गेलो. मला तो देखावा पाहून गहिवरून आले. कोठे ती रंगभूमीवर पाहिलेली दिव्य मूर्ती आणि कोठे हा पालीसारखा पांढरा फटफटीत अस्थिपंजर! मात्र डोळ्यांतील तेज किंवा वाणीतील रेखीवपणा कमी झाला नव्हता. प्रकृतीसंबंधी थोडी भाषा झाल्यानंतर रा. दिलवरांनी विचारले, "नवीन हीरो कसे काय आहेत?"

त्यावर भाऊराव किंचित स्मित करून प्रयासाने उशालगतच्या तक्क्याला टेकले आणि म्हणाले,

"वकिलीचा अभ्यास करीत होते, आणि गाण्याचाही अभ्यास केला आहे. कंपनी चालवितील असं वाटतं."

दिलवर म्हणाले, "भाऊराव, भलतंच काहीतरी! तुम्ही बरे व्हाल. कंपनी दुसरं कोण चालविणार?"

भाऊराव म्हणाले, "मी कसला बरा होणार आता! जोगळेकरांचा गळा बरा आहे तसा, पण पीळ नाही. बाळू, ती तान कशी रे—'तू पापी अधमाधम'?"

दिलवरनी ती तान काढण्याचा प्रयत्न केला. भाऊराव म्हणाले, "तूही पिळपिळीतच आहेस!" आणि पाऽऽऽऽ पीऽऽऽऽऽ वरील त्यांनी त्या स्थितीतच तान घेतली. तान कसली ती! बिजली चमकून गेली!

दिलवर म्हणाले, "भाऊराव, जरा तब्बेतीकडे पहा."

भाऊराव म्हणाले, "अरे, माझा गळा काम देईनासा झाला, की माझा अवतार संपला. जोगळेकरांना मी पदं सांगतो; पण माझ्या सुरावर त्यांना टांगल्यासारखं होतं आणि ही तान काही मनाजोगी बसली नाही." इत्यादी, इत्यादी.

आम्ही नंतर जेवण करून नाटकाला गेलो. नाटक सुरू झाले. भद्रेश्वर आले, भुजंगनाथ आले, कोदंड आले, नाटक संपले. परंतु नाटकातील मुख्य पात्र अद्यापि

स्टेजवर यायचेच आहे, या भावनेतच मी शेवटपर्यंत राहिलो. कोणाचे तरी काहीतरी नाटक पाहिले, एवढीच स्मृती शिल्लक राहिली! यानंतर थोड्याच दिवसांनी भाऊरावांनी इहलोकीची यात्रा संपविल्याचे वृत्त केसरीतील व इतर पत्रांतील अग्रलेखांवरून समजले आणि त्यानंतर मराठी संगीत रंगभूमीवरील नाटके सूर्यप्रकाशाऐवजी संधिप्रकाशात होत आहेत अशी जी माझी भावना झाली, ती अद्यापि कायम आहे.

किर्लोस्कर-मंडळीची कोल्हापूरची दुसरी स्वारी आणि भाऊरावांचा अंत यांच्या दरम्यानच्या दोनतीन वर्षांत माझी पेटीची कसरत अव्याहत चालू असे. बरीचशी वरच्या दर्ज्याची पदे वाजविता येत, आणि बोटांतून तानाही निघत. परंतु त्या बोबड्या आणि त्यांचे स्वर एकमेकींत मिसळलेले जात असत. ताल कशाशी खातात, हेही माहीत नव्हते. पद्यातील शब्द आणि तानांचा झोक इकडे काय-ते लक्ष. तालाप्रमाणे सारीगमचेही मला वावडेच होते.

'शापसंभ्रम', 'मृच्छकटिक' वगैरेंमधील भाऊरावांची कामे पाहून मला नाटकाचा शौक अतोनात लागला, आणि त्यामुळे देवीच्या पुढील गवय्याच्या गाण्याची अल्प काळपर्यंत अरुची उत्पन्न झाली. या काळात माझी गणना कोल्हापुरातील होतकरू गुणिजनांमध्ये होऊ लागली. आमच्या अंगी खरी कितीशी विद्वत्ता होती, याची जाणीव हल्लीप्रमाणे मला त्या वेळीदेखील असे. परंतु कौतुक आणि तारीफ कोणाला नकोशी होतात ? मात्र त्या कौतुकाला व तारिफेला बळी पडण्याऐवजी अंगात तितकी पात्रता आणण्याची तळमळ अहर्निश लागून राहिली आणि याच सुमारास मुंबईचे प्रसिद्ध पेटीवादनकार कै. भाचूभाई भांडारे यांचे कोल्हापुरास आगमन झाले. या असामान्य वादनपटूचे कौशल्य आणि त्याचा माझ्यावर झालेला परिणाम इत्यादींचे वर्णन पुढील प्रकरणाकरिता राखून ठेवणे योग्य होईल.

टीपा

१. **बाळाजी प्रभाकर मोडक** (२२ मार्च १८४७–१९०६)

शिक्षण मॅट्रिकपर्यंत सांगली व बेळगाव येथे; पुढील शिक्षण पूना कॉलेजमध्ये (नंतरचे डेक्कन कॉलेज); राजाराम हायस्कूलमध्ये शिक्षक (१८६९); हेडमास्तर महादेव मोरेश्वर कुंटे यांचा प्रभाव; भौतिक शास्त्रे मराठीत आणण्याचा प्रदीर्घ खटाटोप; आपले विज्ञानशिक्षण कमी म्हणून रजा घेऊन पुण्याच्या इंजिनिअरिंग कॉलेजात अधिक शिक्षण घेतले; १८८०-मध्ये राजाराम कॉलेजची स्थापना; मोडक विज्ञानाचे प्राध्यापक झाले; कोल्हापूर संस्थानाच्या औद्योगिक पाहणीचा अहवाल तयार केला व त्याचे सर्वत्र कौतुक झाले; कोल्हापुरातील ग्रंथालय आणि स्टेट बँक

या दोहोंचे पुनरुज्जीवन मोडकांनी घडवून आणले. मिरजेचे बाळासाहेब पटवर्धन आणि कागलचे जयसिंगराव आबासाहेब घाटगे यांनी मोडकांच्या कार्याला मोठा आधार दिला. इतिहाससंशोधनात मौलिक भर घातली. पाच आद्य अव्वल इतिहाससंशोधकांपैकी मोडक हे एक होते. राजवाड्यांच्या आधीचे.

गोविंदरावांनी वर्णन केलेला प्रयोग 'खाल्डनीच्या आकृती' म्हणून प्रसिद्ध आहे. त्याचा संगीताच्या सप्तकांशी काही साक्षात संबंध नाही. (श. वि. गो.)

२. लक्ष्मीप्रसाद थिएटर

एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेर स्थापन झालेले कोल्हापुरातील पहिले नाट्यगृह. प्रभात फिल्म कंपनीने १९३१-मध्ये याचेच टॉकीजमध्ये रूपांतर करून मराठीतील 'अयोध्येचा राजा' हा जो पहिला बोलपट दाखविला, त्यात गोविंदराव टेंबे यांनी प्रमुख भूमिका केली होती, हा एक योगायोगच होय. काही वर्षांनी बोलपटगृह बंद होऊन या वास्तूत एक कार्यालय सुरू झाले. तेथे मूळचा रंगमंच अद्याप आहे. (त्याचे छायाचित्र या पुस्तकात दिले आहे. त्याचा उपयोग छोटे नाट्यप्रयोग अगर संगीत बैठकी यांकरिता अद्यापि मधूनमधून होतो. (नरहर विष्णु ऊर्फ बाबूराव जोशी.)

प्रकरण चौथे

शाळेतील अभ्यासाकडे पूर्णपणे दुर्लक्ष करण्यास एकट्या हार्मोनियमचा अहर्निश छंद पुरा पडत नाही असे वाटून की काय, प्रातःकाळीं व सायंकाळीं मला टेनिस खेळण्याचा नाद लागला. क्रिकेटची बॅट तर माझ्या पाचवीलाच पुजली होती. तेव्हा त्याचा उल्लेख करण्यात काही मोठेसे नाही. त्या वेळचे श्रीमंत पंतअमात्य बावडेकर[1] (हल्लीचे पंतसाहेब बावडेकर ह्यांचे कैलासवासी वडील) ह्यांनी आपल्या वाड्यात नुकतेच एक सुरेख टेनिस कोर्ट तयार केले होते, आणि खेळण्याकरिता श्रीमंत हिम्मतबहादुर (हे सुंदर टेनिस खेळत), कै. रा. धर्माधिकारी वकील वगैरे प्रमुख खेळाडूंना तेथे बोलावण्यात येई. मीही त्यात प्रवेश करून घेतला. सकाळीं आणि संध्याकाळी न चुकता मी कोर्टावर हजर असे. टेनिस कोर्टाकडे एक दिवस मी जात असताना जवळ वाटेवरील एका घरातून एका इसमाने मला गाठले, आणि "तुम्हांला रत्नाबाई बोलावत्यात," असे म्हटले. मला काहीच उलगडा होईना! "रत्नाबाई कोण?" तर "—नाटककंपनीच्या मालकांच्या—" अशी काहीतरी तो गुळमुळ करू लागला. नाटक-कंपनीच्या खुद्द बिन्हाडी मालकांच्याकडून बोलावणे आल्यावर ते कोण टाळू शकतो?

नुकतीच 'करवीर-निवासिनी' या नावाची नाटककंपनी कोल्हापुरास स्थापन झाली होती व प्रयोगही सुरू झाले होते. तीच ही नाटकमंडळी असावी असा मी तर्क केला व माडीवर गेलो. रत्नाबाई विजेच्या नागमोडी वेगाने गॅलरीत गेल्या आणि पलीकडून ऐन पंचविशीच्या सुमाराचा अत्यंत सुस्वरूप तरुण माझ्या स्वागताकरिता पुढे आला. दुरून तर मला भाऊराव कोल्हटकरांना पाहिल्याचा भास झाला. नाक, डोळे, चेहऱ्याची ठेवण भाऊरावांच्यापेक्षाही काकणभर अधिक रेखीव होती. हे तरुण ऐन जवानीतील दत्तोपंत हल्याळकर होते. कै. दत्तोपंत हल्याळकरदेखील[2] आपल्या हयातीत, विशेषतः उत्तरार्धात, महाराष्ट्र-रंगभूमीवर पंधरा-वीस वर्षे मध्यम प्रतीच्या प्रेक्षकांमध्ये अत्यंत लोकप्रिय होते. नाट्यकलेच्या त्या जमान्यात आकर्षक दर्शन हा गुण हल्लीपेक्षा अधिक आवश्यक असे, आणि दत्तोपंतांना परमेश्वराने त्या बाबतीत भरपूर संपन्न केले होते. परंतु अंतरीच्या कलात्मक जिवंत प्रवाहाचा त्यांच्यामध्ये अभावच होता. भाऊराव कोल्हटकरांप्रमाणे आपण स्वरूपसंपन्न आहोत व आवाजही स्थूलमानाने त्या प्रकारचा आहे, तेव्हा केवळ प्रत्येक

लहानसहान बाबतीत भाऊरावांचे अनुकरण करणे ह्यालाच ते कलेचे सारसर्वस्व समजत. ह्यापलीकडे त्यांच्या बुद्धीची कुवत नव्हती. तथापि भाऊरावांसारख्या अलौकिक व्यक्तीचे स्थूल अनुकरणदेखील दत्तोपंतांच्या लौकिकाला कारणीभूत झाले. इतकेच नव्हे, तर भाऊरावांची अंधुकशी स्मृती त्यांच्यामागे काही कालपर्यंत कायम ठेवण्याचे पुण्यही त्यांना लाभले. भाऊरावांनंतर मंथरा, पुंडरीक व शूरसेन ह्या भूमिका दत्तोपंतांइतक्यादेखील दुसऱ्या कोणाही नटाला अंशतःही यशस्वी रीतीने करता आल्या नाहीत.

दत्तोपंतांनी माझे अवळपवळ आदरातिथ्य केले. त्यांनी केवळ कर्णोपकर्णी बातमीवरून माझ्या पेटीवादनाची तारीफ केली. पण पुढे काय त्यांचे धोरण होते, ते मला प्रथम कळेना. काही वेळाने कळले की, त्यांना 'वीरतनय' नाटक बसवावयाचे होते. मला काही चाली येतात अशी त्यांना माहिती लागली आणि त्या चाली घेण्यासाठी माझी जरुरी! मलाही काही कमी धन्यता वाटली नाही. नाटककंपनीच्या मालकाने — त्यातून भाऊरावी थाटाच्या नटाने — माझ्यापासून चालींची अपेक्षा करावी आणि मी नकार द्यावा, हे शक्यच नव्हते. मला येत होत्या त्या चाली त्यांना बसवून देणे, त्यांच्या चाली स्वतःला बसविणे, ही देवघेव सुरू झाली. त्यापासून मला विशेष फायदा असा झाला की, स्वतःचा आब राखण्याकरिता चालीचे प्रत्येक लहानसहान अंग घोटून ते साच्यात बरोबर बसेल असे व्यवस्थित करून ठेवणे मला भाग पडे. शिक्षण देण्यात नेहमी हा फायदा असतो की, शिकणारापेक्षाही शिकविणाराच्याच ज्ञानाला अधिक पैलू पडून चकाकी चढते.

'वीरतनय' नाटकाच्या प्रयोगाची जाहिरात लागली आणि कंपनीचा पेटीवाला त्याच दिवशी सकाळी भांडण करून मुंबईला निघून गेला! हा इसम मुंबईच्या उर्दू नाटकातला एक मनुष्य होता. झाले! ऐन वेळेला नव्या चाली माहीत असलेला पेटी वाजविणारा मिळणार कोण? अर्थात मालक केविलवाण्या मुद्रेने माझ्याकडे पाहू लागले. नाटकाची साथ करण्याचा असा हा योग चालून आल्याचा मनातून मला आनंद होत नव्हता, असे नाही; वास्तविक बसविलेल्या ठराविक पदांची साथ करण्यात काही विशेष होते असे नाही. पण त्या वेळच्या वयाच्या मानाने म्हणा, अगर नाटकाच्या साथीचे तंत्र हस्तगत करून घेण्याच्या मोहाने म्हणा, अशी संधी हातची जाऊ देऊ नये, असे मला वाटले. पण ह्याला वडिलांची संमती आवश्यक होती. दत्तोपंतांनी मोठ्या मिनतवारीने ती मिळविली. आपल्या एकुलत्या चिरंजिवांचे आस्ते-आस्ते रंगभूमीवर पाऊल पडत असल्याचे पाहून त्यांना कितीशी धन्यता वाटली असेल, ते कळायला मार्ग नाही; पण दत्तोपंतांनी त्यांची परवानगी मिळविली खरी. मग 'वीरतनय'च काय, कंपनीच्या सर्वच नाटकांची शनिवारी, बुधवारी (त्या वेळी रविवारी दोनप्रहरी नाटके करीत नसत.) साथ करण्याची पाळी माझ्यावर आली. कारण दुसरा पेटी वाजविणारा दीड महिन्याच्या कंपनीच्या मुक्कामात कोणी मिळाला नाही, किंवा तो मिळविण्याची मालकांना गरज वाटली नाही. 'वीरतनय', 'रामराज्यवियोग', 'शापसंभ्रम', 'सौभद्र' इत्यादी लोकप्रिय अशा सर्व प्रकारच्या नाटकांच्या पदांवरून माझा हात फिरला गेला. व्यासंगाच्या दृष्टीने मला लाभही झाला

आणि तोदेखील त्या वेळच्या समाजातील प्रतिष्ठेच्या कल्पनेला धक्का न देता! कारण त्या वेळी पेटी-तबला विंगमध्ये असत आणि साथीदार प्रेक्षकांना दिसत नसत. यामुळे अब्रू बचावली.

किर्लोस्कर-मंडळीच्या रंगभूमीवर उर्दू व गुजराती चालींची काटेरी रोपटी कै. श्री. कृ. कोल्हटकर ह्यांनी प्रथम लाविली. त्यानंतर उर्दू तऱ्हेच्या पोशाखातील पऱ्यांचा नाच सुरू झाला. अर्थात ह्या प्रकारच्या नृत्याला व संगीताला साथीची पद्धती उर्दू रंगभूमीप्रमाणे ठेवल्यावाचून शोभा नाही, असे ओघानेच ठरले. तरी पण, मला वाटते, 'प्रेमशोधन' नाटकापर्यंत साथीदारांना पडद्यातून काढून प्रेक्षकांपुढे बसविण्याची सुधारणा अमलात आणली नव्हती. 'प्रेमशोधन'चा 'कोरस'ही उर्दू चालीवर व 'कोरसा'चा नाचही त्याच जातीचा. अर्थात साथही त्याच हिशेबाची. कोरसाचे पद मराठी होते की उर्दू होते, ते त्या वेळी समजण्यास मार्ग नव्हता. कारण साथीच्या गोंगाटात पद्याचे शब्द ऐकू येत नसत. गेल्या दहा-पंधरा वर्षांत उर्दू चालीची पद्धत थांबली; कारण पीकच येईना. परंतु प्रेक्षकांतील साथ काही कमी झाली नाही. सर्व नाटकमंडळ्यांमध्ये तिचा फैलाव झाला, आणि गाणाऱ्या पात्रांना साथीदारांचे चेहरे समोर असल्यावाचून गाता येईनासे झाले आहे. प्रथम-प्रथम एक पेटीवाला व एक तबलेवाला एवढी दोनच माणसे पुढे असत. परंतु हळूहळू पुढे एक मोठा ऑर्गन, पानवाल्याप्रमाणे तबलजीचा गादी-तक्क्या, दोन्ही बाजूला दोन सारंग्या, शक्य असल्यास जादा खुर्च्यांवर दोन फिड्ल्वाले, अशी रांग लागलेली असते, आणि इतक्या साथीनेसुद्धा स्वरभरणा होत नाही, अशी बहुतेक पात्रांची तक्रार असतेच. तरी जवळजवळ ऑर्गनच्या माथ्यावर उभे राहून ही पात्रे पदे म्हणतात. स्वराच्या एवढ्या माऱ्यातूनदेखील काही पात्रे स्वराला झुकांडी देण्याचेही अजब कौशल्य दाखवितातच. ही नवीन पद्धती सर्वांच्याच फायद्याची आहे, असे नंतर मला कळले. प्रथम पात्राला तालसुराबाबतचे स्वतःचे पातक साथीदारांच्या माथ्यावर डोळे फाडून, तत्काळ, बिनदिक्कत आणि प्रेक्षकांसमोर मारता येते. दुसरा फायदा म्हणजे, वर्णोच्चाराचा अथवा पदे पाठ नसल्याचा दोष प्रेक्षकांना कळून येत नाही. कारण त्यांना वाद्यांवाचून दुसरे काहीच फारसे ऐकू येत नाही. शिवाय, पुस्तकातील चालू पद वाचण्यात बहुतेक प्रेक्षक गुंतलेले असतात. अर्थात पुस्तकांचा खप होऊन नाटककाराचा व प्रकाशकाचा फायदा होतो. ह्यांखेरीज घरी मुलांना नाटकाची पुस्तके वाचून ज्ञान संपादन करायची व मुलींना त्यांतील चित्रे पाहून वेषभूषा करण्याची घरबसल्या सोय होते. प्राप्त आपत्तीतून फॅशनच्या सद्‌गुणाची निपज होते ती अशी!

थिएटरमध्ये पुस्तक विकत घेतल्यावाचून प्रतिष्ठित प्रेक्षकांना नाटक पाहणे किंवा समजणे शक्य होईनासे झाले आणि त्यामुळे नाटकाचे पुस्तक विकत घेणे ही फॅशन झाली आहे. हीच चालू वहिवाट सिनेमाच्या काळोखातही शिरली आहे! ह्यानंतरचा फायदा म्हणजे साथीदार रंगात आले, म्हणजे त्यांच्या अंगविक्षेपांपासून प्रेक्षकांची बरीच करमणूक होते. आणि रंगभूमीवरील विनोदी पात्रांतील न्यून भरून निघते. गद्यभाग ऐन रंगात

असताना तबलेवाला व सारंगीवाले साज मिळवू लागतात. त्यामुळे येणाऱ्या पदाचा अगाऊ इशारा मिळतो व प्रेक्षक पाने चाळू लागतात व तयारीत राहतात. शिवाय, तबला अगदी जवळ असल्यामुळे पुढील चार-दोन रांगांतील जिव्हाळ्याच्या व फॅशनेबल प्रेक्षकांच्या अंगात ताल संचारून ते पाय आपटून तबलजीला मदत करतात. काही फॅशनेबल तरुणी पुस्तकातील पद वाचीत ते साथीदाराबरोबर — पण अगदी निराळ्या स्वरात — गुणगुणतानाही दिसतात. एकाच तिकिटात नाटक पाहण्याचा व संगीतशिक्षणाचा असा दुहेरी फायदा होतो. पद्याची प्रत्येक ओळ असंख्यात वेळ म्हणण्यात अशा होतकरू प्रेक्षकांना संगीताचे शिक्षण देण्याचाच आमच्या पात्रांचा हेतू नसेल कशावरून ? 'मानापमान' नाटकाच्या पहिल्या आवृत्तीमध्ये घालण्याकरिता त्यातील पदांची स्वरलिपी (Notation) नाटककर्त्याने माझ्याकडून तयार करून घेतली होती. परंतु शिक्षणाचे कार्य पात्रेच करू लागल्यामुळे पुढील आवृत्तींमधून स्वरलिपी काढून टाकण्यात आली असावी. पुस्तकाची किंमतही चार आण्यांनी कमी झाली. या पुस्तकविक्रीच्या धंद्यात केव्हा-केव्हा रोमांचकारी (Romantic) प्रसंगही आढळून येतात. दर्शनमात्रेच प्रेमविव्हल होऊन एका तरुणाने पुस्तकविक्या बनून व प्रणयपत्रिका आत ठेवून नाटकाला आलेल्या आपल्या अपरिचित वल्लभेला असे एक पुस्तक तिच्या वृद्ध पित्यासमोर राजरोस विकले! अंकाचा पडदा पडल्यावर त्या दोघांची कोठेतरी गाठ पडली आणि दोघेही हॉटेलमधून चहा पिऊन आली.

आणखी एक फायदा सांगायचा राहिलाच. साथीदारांचा तांडा दृष्टिपथाच्या मार्गात असल्यामुळे स्त्रीपार्टी असलेल्या पुरुष-नटाच्या शरीराचा कमरेखालील किरकोळ बेडौल भाग पुष्कळ वेळा दृष्टीआड होतो आणि त्यामुळे पुरुषाच्या स्त्रीपार्टीची किळस न येता त्याचे कौतुकच होते. अर्थात हा लाभ पुढील उच्च दर्जाच्या जागेवर बसणाऱ्या धनिकांनाच होतो. आणि पुढील उच्च लोक खूष असले, म्हणजे सर्व नाटकगृह त्यांच्या मागोमाग खूष असतेच. बिचाऱ्या भाऊराव कोल्हटकरांसारखे सुंदर पात्र, परंतु त्यांची पंचविशी उलटताच त्यांनी स्त्रीपार्ट सोडावा, अशी लोकांची हाकाटी सुरू झाली आणि थोड्या कालाने त्यांनी तो सोडलाही. पण हल्ली पन्नाशीला पोहोचलेल्या किंवा ती उलटलेल्या पात्रांच्या स्त्रीपार्टावर लोक बेहद्द खूष आहेत ! (अर्थात साथ पुढे ठेवल्यामुळे हा लाभ.) पण हे विषयांतर झाले. माझा सर्व रोमान्स पडद्यामागील हार्मोनियमशीच चालत असे. त्या वेळी साथीची वाद्ये प्रेक्षकांत असती, तर मला राजरोस साथ करता आली नसती. फार काय — नाटकही झाले नसते.

करवीर-निवासिनी कंपनीची आठ-दहा नाटके वाजविल्यामुळे नाटकाच्या साथीचे तंत्र मला बरेच हस्तगत झाले व त्याबरोबरच नाटक-मंडळ्यांच्या 'मामकां'मध्ये माझी गणना होऊ लागली. पुढे काही दिवसांनी 'माणिकप्रभू प्रासादिक' संगीतमंडळी कोल्हापुरास आली. त्यांच्यामध्ये दिगंबरबुवा म्हणून एक पात्र — इतर बाबतींत मेषपात्रच — पण दत्तोपंत हल्याळकरांच्या जातीच्या आवाजाचे होते. 'वीरतनया'बाबत माझ्या करामतीची बातमी त्या मंडळींच्या कानावर येताच त्यांनीही 'वीरतनय' नाटक बसविण्याचे ठरविले.

(त्या वेळी मोनॉपली — राखीव हक्क — एकाच कंपनीला देऊन, नाटकाची अब्रू राखून ठेवण्याची कर्त्याला कल्पना नव्हती.) मंडळींनी कर्त्याची परवानगी मिळविली व सर्व नाटक अस्मादिकांच्या तालमीने झाले. अर्थात मला सर्व पद्ये पेटीच्या साथीबरोबर प्रत्येक ओळ व तीतील प्रत्येक जागा गळ्याने काढून दाखवावी लागे. त्यामुळे माझ्या वादनातील पुसटपणा पुष्कळसा नाहीसा झाला. दुसऱ्या गाणाराची साथ — ती साथ नसून पाठशिवणीचा प्रकार असतो, — करण्यापासून नवशिक्यांना अर्थात फायदा असतोच; परंतु स्वतःच्या गळ्याच्या साथीमुळे आपल्या वाजविण्यामध्ये विशिष्ट रेखीवपणा व निर्मळपणा येतो, असा माझा तरी नवशिका व्यासंगी या नात्याने अनुभव होता. मात्र प्रथमपासून गायन हे माझे ध्येय न ठेवता मी वादन हे ध्येय ठेविले होते. आणि माझ्या वादनाला उपयोगी प्रकार निवडून काढण्याच्या चौकसवृत्तीनेच मी दुसऱ्याचे गायन अगर तंतुवाद्य ऐकत असे. स्वतः पेटी वाजवून गाणारांना अल्पायासाने स्वतःला व श्रोत्यांना तात्पुरते खूष करता येते. परंतु असा उभयविध व्यासंग कितीही केला, तरी गायनकलेमध्ये तर नाहीच, पण वादनकलेतही असामान्य दर्जा प्राप्त होत नाही, म्हणून तो मोह आवरणे अवश्य आहे.

'वीरतनय' नाटकाच्या तालमीमुळे हार्मोनियम हे केवळ साथीचे वाद्य नव्हे, तर सतारीप्रमाणे एक स्वतंत्र वादनविलासाचा साज असा दर्जा त्याला प्राप्त व्हावा, अशी एक पुसट भावना माझ्यामध्ये निर्माण झाली आणि या भावनेचा उत्कर्ष होण्यास ज्या अनेक गोष्टींचे बिनमोल साहाय्य मला लाभले, त्यांपैकी पहिली कोल्हापुरातील देवल क्लब[३] ही संस्था होय. संस्थेच्या आद्य उत्पादकांपैकी राजेश्री केशवराव ऊर्फ बाबा देवल हे सुदैवाने आज हयात आहेत. कै० विसूभाऊ गोखले — दे० भ० दा० वि० गोखले ह्यांचे वडील — कै० त्रिंबकराव दातार वकील, श्री० नरहर रामचंद्र जोशी वकील, इंदूर, नारायणराव आपटे वकील वगैरे बहुतेक मंडळी दुर्दैवाने फार पूर्वी दिवंगत झाली. परंतु त्यांच्यामागे एकट्याने अव्याहत परिश्रमाने व प्रेमळ लाघवी स्वभावाने, दरमहा दीड रुपया भाड्याच्या वळचणीपासून पाच रुपये भाड्याच्या माडीवर व तेथून पंधरा हजार रुपयांच्या खास इमारतीत 'देवल क्लबा'ची अवघ्या दोन तपांमध्ये ज्यांनी उन्नती केली, त्या बाबा देवलांच्या एकनिष्ठेची, निःस्वार्थी आत्मयज्ञाची व संगीतप्रेमाची प्रशंसा कितीही केली, तरी ती थोडीच आहे! देवल क्लब ही संस्था कोल्हापुरास येणाऱ्या संगीत-कलावंतांचे माहेरघर झाले आहे. संगीत-सम्राट अल्लादिया खाँसाहेब, कै० भास्करराव बखले, श्री० वझेबुवा, मरहूम अबदुल करीमखाँ, गोहरजान, हिराबाई बडोदेकर इत्यादी विख्यात गायकांपासून तो मेळ्यातील चार पदे म्हणणाऱ्या मुलांपर्यंत प्रत्येकाला देवल क्लबासंबंधी एक प्रकारचा विशिष्ट आपलेपणा वाटत आला आहे, आणि ह्याचे मुख्य कारण म्हणजे जात, गोत, घराणे, योग्यता इत्यादी कोणत्याही इतर बाबीकडे कटाक्षाने दुर्लक्ष करून कोणाही कलावंताचा त्याच्या गुणांनुसार गौरव करायचा, त्याला प्रोत्साहन द्यावयाचे आणि शक्य-तो त्याच्या गुणांचे चीज करायचे, हे देवल क्लबचे अबाधित ध्येय. रा० बाबा देवलांनाच ह्याचे मुख्य श्रेय दिले पाहिजे.

माझा ज्या वेळीं देवल क्लबात प्रवेश झाला, त्या वेळीं क्लबाची जागा लक्ष्मीप्रसाद थिएटरमागील माडीवर होती. त्या वेळीं विसुभाऊ गोखले यांच्याखेरीज क्लबाचे सर्व आद्य प्रस्थापक हयात होते. रोज सायंकाळीं गायनवादन करण्यास व बुद्धिबळे खेळण्यास एकजुटीची पंधरा-वीस समानशील मंडळी जमत असत. अर्थातच गायन-वादनाला प्रामुख्य असे. ज्याला म्हणून दहा-पाच चिजांचे संगीतशिक्षण मिळाले होते, किंवा ज्याचा आवाज चांगला, अशा कोणीही इसमाने खुशाल तेथे तंबोरा घेऊन गावें. कोणीतरी तबल्याच्या साथीला असे. क्लबाने थोड्या दिवसांनी एक पायपेटी खरेदी केली आणि मला वाटते, त्याच निमित्ताने क्लबात माझा शिरकाव झाला. क्लबातील मी सर्वांत लहान 'मेंबर' होतो. देवल क्लबातील प्रमुख कंपूची केवळ गाण्या-वाजविण्याच्याच नादाबाबत ख्याती नव्हती; पराकाष्ठेच्या प्रेमळपणाबद्दल, एकजुटीबद्दल व संकटग्रस्तांना निरपेक्ष साहाय्य करण्याच्या कष्टाळू वृत्तीबद्दलही ख्याती होती. जणू काय आपण सर्व एकाच कुटुंबातील आहोत, अशा भावनेने सर्व सभासद एकमेकांच्या सुखदुःखांचे भागीदार होत. इतकेच नव्हे, तर गावातील कोणाही नडलेल्या इसमाच्या घरचा लग्नमंडप घालण्याची किंवा वाढप करण्यापासून अनाथाची प्रेतयात्रा नेण्याची ह्या कंपूची मध्यरात्रीदेखील तयारी असे. चार-पाच महिन्यांच्या नित्य सहवासाने ह्या कंपूची आपुलकी संपादन करण्याचे भाग्य मला लाभले. ह्या कंपूनेच मला त्या वेळी पुनर्जन्म दिला. तो प्रसंग असा —

दुसऱ्या दिवशी सुट्टी असल्यामुळे आधल्या रात्री क्लबच्या निवडक मंडळींनी रात्रीची बैठक ठरविली. गाणाऱ्याबरोबर साथ करणे, काही वेळ चुकत-माकत स्वतंत्र पेटीवादन करणे इत्यादी मिळून निदान पाच-सहा तास पेटी वाजविण्याची बैठक मारण्यापर्यंत माझी तयारी झाली होती. ह्याचेही श्रेय या प्रेमळ श्रोत्यांनाच आहे. त्यांच्या प्रोत्साहनावाचून माझा व्यासंग इतका हसत-खेळत झाला नसता. रात्री दोन वाजता त्यांतील दोघा इसमांनी एका चिवडेवाल्याच्या दुकानावर ठोठावून एक परातभर चिवडा आणला. एकाने 'बर्ड्‌ज् आय्' तंबाखूचा डबा आणला. सर्वांबरोबर मीही चिवड्यावर यथेच्छ हात मारला आणि प्रथमच सिगरेटपान केले. रात्रभर जागून आम्ही सर्वजण सकाळीं घरी गेलो. दुसरे दिवशी मला फणफणून ताप भरला आणि तो पुढे विषमज्वर ठरला. मी एकुलता-एक मुलगा. अर्थात औषधोपचाराला वडिलांनी यत्किंचितही कमी पडू दिले नाही. शुश्रूषेला माझ्या अल्पवयी पत्नीवाचून कोणी नव्हते. पण त्या वेळच्या रीतीप्रमाणे शुश्रूषेकरित पतीच्या जवळ बसण्याची अमर्यादा करणे तिला शक्य नव्हते. पण आमचा देवल क्लब होताच! विषमज्वर आहे, असे कळताच मंडळीनी पहारे ठरविले आणि अष्टौप्रहर तीन-तीन इसम माझ्या शुश्रूषेला सहाव्या दिवसापासून पाळीपाळीने बसू लागले.

तेराव्या दिवसाची रात्र ती. पोट फुगले, हातपाय गार पडू लागले. माझे बरळणे मधूनमधून चालू असेच. यमराजाच्या सीमान्त प्रदेशावर माझे पाऊल होते. बारा वाजता डॉक्टर आपटे आले. त्यांनाही काही आशा दिसेना. ते काही औषध देऊन व काही

बरेच उपचार करण्यास सांगून गेले. त्यांची मुद्रा पाहून वडिलांनी माझी आशा सोडली आणि समोरील देवीच्या आवारातील मणिकर्णिकेच्या तलावाच्या शेवटच्या पायरीवर बसून पाण्यात पाय ठेवले. अखेरचा आक्रान्त ऐकायचा आणि उडी घ्यायची, हा हेतू! माझी अल्पवयी सोळा वर्षांची पत्नी खाली बेशुद्ध पडलेली. क्लबाच्या मंडळींनी मात्र धीर न सोडता डॉक्टरांचे उपचार सारखे चालू ठेविले आणि पहाटे पाच वाजता त्यांनी मला यमाच्या दाढेतून ओढून बाहेर काढले. या मंडळींची शुश्रूषा इतक्यावरच थांबली नाही. तापानंतरच्या अशक्ततेमध्ये व पुन्हा मी पूर्ववत सशक्त व्हावे म्हणून मला प्रसन्न ठेवणे, कंटाळू न देणे, हळूहळू फिरावयास नेणे वगैरे अनेक गोष्टी पाळीपाळीने ही प्रेमळ मंडळी करीत असत. मी पूर्णपणे बरा झाल्यावर ही मंडळी म्हणत — "गोविंदा, तू आमच्या खांद्यावर बसायला.बघत होतास; पण देवल क्लबची मंडळी एवढ्याशा पोरट्याला खांद्यावर घेत नसतात."

त्या मंडळींपैकी रा० केशवराव बाबा देवल, रामभाऊ वज्रमुष्टी (केमिस्ट) व राजारामबापू वणकुद्रे (डायरेक्टर शांताराम यांचे वडील) एवढेच सुदैवाने हयात आहेत. इतर बहुतेक लहानमोठ्या मंडळींचे निधन ऐकण्याचे व पाहण्याचे माझ्या कपाळी असावे, ह्यापलीकडे दुर्दैव कोणते असू शकेल? या सर्व प्रेमळ आत्म्यांच्या स्मृतीप्रीत्यर्थ वरील कृतज्ञतापूर्ण प्रेमांजली अर्पण करताना विषयांतर झाले, ह्याबद्दल वाचकांनी क्षमा करावी.

देवल क्लबात प्रवेश झाल्यापासून नाटकाच्या पदांत रमलेले माझे मन थोडे राग-रागिणींकडे झुकू लागले. करवीर गायन-समाजात शिक्षण घेतलेले काही विद्यार्थी क्लबात येत व ते हिंदुस्थानी रागदारीच्या चिजा म्हणत. त्यांची साथ करता-करता अशा चिजांची व त्यांच्या रागांची माहिती करून घेणे मला जरुरीचे वाटले. अर्थात त्या चिजाही प्राथमिक व गाणारेही त्याच दर्जाचे. तरी पण आपल्यामधले गायकी चिजांबाबत दिसून येणारे वैगुण्य नाहीसे करण्याची माझी महत्त्वाकांक्षा होती. परंतु कोणा गवयाकडे शिक्षण घेण्याची इच्छा नव्हती. कारण माझा ओढा पेटीवादनाकडे होता, — गायनाकडे अगदी कमी. त्यातून कोल्हापुरास पोरेबुवा व अप्पय्याबुवा ह्यांवाचून कोणी शिक्षण देणारे नव्हते. गुरुगृही राहून विद्या संपादन करण्याचा तो काल होता. शाळा सोडून राजरोस गाण्याची विद्या व पेशा स्वीकारणे मला शक्य नव्हते. शौक म्हणून संगीताचा व्यासंग करण्यास वडिलांनी मला भरपूर मुभा दिली. परंतु गवयाचा पेशा करणे त्यांना केव्हाही मान्य झाले नसते. त्यामुळे रागरागिणींची ओळख मला स्वतःच्याच चौकस वृत्तीवर विसंबून व त्यामुळे अत्यंत मंद गतीने करून घ्यावी लागली.

प्रथम लायब्ररीतून संगीतासंबंधी जी काही चार-दोन पुस्तके उपलब्ध होती, ती वाचून काढली. त्यांतील रागरागिणींची चर्चा अत्यंत तुटपुंजी व इंग्लिशमध्ये असे. काही रागांचे स्वर मिळत ते उतरून घ्यायचे, आणि तसे स्वर पेटीवर काढायचे. या पुस्तकांपैकी 'A Discussion on Indian Music हे पुस्तक भावनगरास राहणारे पावगी ह्या नावाच्या गृहस्थांनी लिहिल्याचे मला स्मरते. त्यांनी पाच-पन्नास रागिणींचे वर्ज्यावर्ज्य,

वादीसंवादी इत्यादींचा तक्ता दिला होता. त्याची मी नक्कल करून ठेविली. तक्ताच पुस्तकातून फाडून घ्यावा अशी युक्ती सुचली होती, परंतु तो मोह मी आवरला. त्या वेळी हल्लीइतके संगीतावर वाङ्मय निर्माण होत नव्हते. तो तक्ता उतरून घेतला, त्यावरून पेटीवर स्वर काढले, परंतु तेवढ्यावरून रागाचे स्वरूप थोडेच समजते! असल्या पुस्तकी ज्ञानाच्या जोरावर संगीतावर व्याख्यानबाजी करून सभा मारता येते; पण मला ते करणे नव्हते.

मग एकच मार्ग राहिला. नाटकातील काही रागदारीच्या पदांची ठेवण, भेटेल त्या आंघोळी किंवा घंगाळी गायकाकडून म्हणून घेऊन त्या तक्त्यातील स्वराशी त्यांचा मेळ जमतो का, ते पहायचे आणि त्यावरून त्या रागाची तोंडओळख करून घ्यायची. आणि ती खरोखरच तोंडओळख असे. कारण पदांच्या पहिल्या म्हणजे तोंडाला येण्याच्या ओळींतील साम्यावरून एखाद्या चिजेचा राग ओळखायचा! असल्या अनुमान-पद्धतीने रागांच्या इतर अंगांची माहिती होणे केव्हाही अशक्यच होते. त्या वेळीं ग्रामोफोनची रेकॉर्ड्ज्देखील अस्तित्वात नव्हती. अशा अनन्यगतीमुळे भेटेल त्या सामान्य गायकापासून काही माहिती मिळेल म्हणून प्रयत्न करण्याचा उद्योग मी करू लागलो. अशा लोकांना मामुली दहा-पाच चिजा येत असत; परंतु त्यांचे शास्त्रीय स्वरूप त्यांनाही माहिती नसे. बरे, नुसत्या चिजा असल्या अर्धवट लोकांकडून शिकण्यात मला मुळीच स्वारस्य वाटेना. मला काही गाण्याकरिता चिजा नको होत्या; चिजांच्या द्वारे रागाची माहिती व्हावी, याकरिता त्या पाहिजे होत्या. एका गृहस्थाने काही रागांच्या सुरावटी मला सांगितल्या; परंतु शिक्षणक्रमात गणित व भूगोल आणि संगीतात 'सरीगम' व 'तराणा' ह्यांचा मला स्वभावतःच तिटकारा होता आणि तो अद्यापिदेखील आहे.

ह्या स्वभावधर्माचे आजकाल मला चांगलेच प्रायश्चित्त मिळत आहे. कारण गेल्या पंधरा-वीस वर्षांपासून संगीतशिक्षण मुख्यत्वे 'सरीगम'च्या साहाय्यानेच देण्यात येत आहे, आणि अलीकडे चार-दोन वर्षांत तर बहुतेक गवई गाण्याच्या मैफलींतदेखील आपल्या संगीतज्ञानाची परमसीमा 'सारीगम' करण्याच्या चातुर्यात दर्शवीत आहेत, आणि त्यामुळे संगीतकला शिकणे किंवा शिकविणे या दोन्ही बाबींत आपण नालायक आहोत, अशी माझी ठाम समजूत झाली आहे. उलट, 'सरीगम'च्या कसरतीपेक्षा स्वरांच्या रसाचा व चिजेच्या डौलाचा आस्वाद घेण्याची मुळापासून प्रवृत्ती असल्यामुळे संगीत-व्यासंगाकरिता रसाने तुडुंब भरलेल्या अथांग सागरातील एक ओंजळ तरी मिळणार कशी, या चिंतेत मी चूर असतो. आजकालच्या गायनात हे 'सरीमग'चे पिल्लू कसे शिरले, आणि असला खेळखंडोबा श्रोत्यांना कसा मानवतो, हेच समजत नाही. हल्लीच्या बऱ्याच गायकांची गायनपद्धती म्हणजे एखाद्या रागातील चीज सुरू करायची, तिचा विस्तार आलापाने— नव्हे, तानबाजीने—करायचा, आणि ती पुंजी संपली, म्हणजे 'सरीगम'ने अखेर गाठायची. काही दिवसांनी पुढे तराण्याच्या 'ता, न, दे, रे, ना' वगैरे वर्णांनी व नंतर नाचाच्या किंवा तबल्याच्या बोलांनी चिजेचा विस्तार होऊ लागल्यास व तो श्रोत्यांना मानवल्यास त्यात नवल वाटण्याचे कारण नाही.

एखाद्या गोजिरवाण्या गुटगुटीत प्राण्याची सुंदर ठेवण व त्याच्या मनोहर लीला दाखविता-दाखविता पुढे त्याच प्राण्याच्या अस्थिपंजराची उकल करून दाखविण्यात कलेचा उत्कर्ष, विधात्याचा गौरव किंवा शारीरशास्त्रावर नवा प्रकाश ह्यांपैकी काहीच साधत नाही. अशा प्रकारचे प्रयास सौम्य शब्दांत सांगायचे म्हणजे अप्रासंगिक आर्षपणाचे व सदभिरुचीला सोडून अर्थात कलाविघातक आहेत. बरे, या 'सरगम'च्या कसरतीपासून श्रोत्यांची —मग ते तज्ज्ञ असोत अगर अज्ञ असोत,—काही करमणूक अगर बोधप्राप्ती होते, असेही म्हणता येत नाही. 'सरगम' यथास्वर आहे की नाही, हे अज्ञ श्रोत्यांना कळण्याची शक्यता नाही, आणि तज्ज्ञ श्रोते तर गायनाचा आस्वाद घेण्यास आलेले असतात,—'सरगम'ची छाननी करून तीवर वाद करायला नव्हे. एवढे खरे की, 'सरगम'द्वारे संगीताचे झटपट रंगारी शिक्षण देण्याची कुवत आपल्यामध्ये आहे, याची जाहिरात मात्र अशा प्रकाराने गायकाला करता येते.

'सारीगम'च्या द्वारे शिकण्याचा तिटकारा, रागरागिणींची शास्त्रोक्त समज देऊन चीज शिकविणारांचा अभाव इत्यादी निराशाजनक वातावरणात मी उदासवाणा फिरत असता माझ्या वृत्तीला परत अचानक कलाटणी मिळून मी हार्मोनियम-वादनाच्या एका अद्‌भुतरम्य प्रांतात जाऊन पडलो.

संध्याकाळी सात-साडेसात वाजण्याचा सुमार. टेनिस खेळून घरी येऊन कपडे काढून मी सहज दरवाजात उभा होतो. खेळाडू मंडळी खासबागेतून क्रिकेट-टेनिस खेळून परत येत होती. त्यांपैकी डोकीवर केस राखलेल्या (म्हणजे हल्लीची हेअरक्रॉप पद्धत आहे त्याप्रमाणे. त्या वेळीं कोल्हापुरास अशी चार-दोनच कुटुंबे होती. बाकी सर्व पुरुष घेरा व शेंडी राखीत.) चारपाच जणांचा एक कंपू आला. त्या वेळच्या म्युनिसिपालिटीच्या काटकसरीचा कंदील सूर्यास्त होऊन अंधार पडला, एवढेच दर्शवीत असे. अर्थात मला चेहरे न्याहळता आले नाहीत. परंतु तो क्रिकेटिअर जयवंत कंपू एवढे मी ताडले, आणि मी आवेशाने व आतुरतेने विचारले, "भाचू आला काय?" त्यावर एका घोगऱ्या, बसकट आवाजाची व्यक्ती "आईलों बरां कां!" म्हणत माझ्याकडे त्या कंपूसह आली. ही व्यक्ती दुसरी कोणी नसून मुंबईचे सुप्रसिद्ध पेटीवादनकार कै. भाचूभाई ऊर्फ लक्ष्मीकांत सदानंद भांडारे हे होते. ज्यांच्या वादनाची मी इतकी तारीफ ऐकत होतो व ते ऐकण्यासाठी कित्येक दिवस मी हपापलो होतो, त्यांची "भाचू आला का?" अशी मी उर्मट एकेरी चौकशी करावी व स्वतः त्यांनीच उत्तर द्यावे, हे प्रथम-भेटीलाच श्रीमुखात मिळाल्याप्रमाणे मला वाटले! "हँ हँ, काही नाही, सहज विचारलं," इत्यादी पुटपुटत मी मागचा पाय काढला. ती मंडळी हसत निघून गेली.

पाच मिनिटांनी हा प्रकार मी विसरून गेलो आणि जेवण झाल्यावर तडक रावबहादूर शिरगावकर सरसुभे यांच्या घरी गेलो. भाचूभाई रत्नागिरीस गेले आहेत आणि मुंबईस परत जाताना कोल्हापुरास दोन दिवस रावबहादुरांच्याकडे उतरणार आहेत, अशी गावात वदंता होती. मी तेथे गेलो, तो रात्रीचे साडेनऊ वाजले होते. जिना चढून वर दिवाण-

खान्याच्या दारातून मी डोकावलो, तो एका लहानशा पलंगाला मच्छरदाणी लावलेली आहे, आणि एक व्यक्ती बिछान्यात जाण्यासाठी त्या मच्छरदाणीत जोराने आपले मुंडके खुपसत आहे, असा देखावा मला दिसला! मच्छरदाणीचा दरवाजा वर करण्याऐवजी भलत्याच बाजूने मच्छरदाणीत डोके खुपसून आत जाण्याचा प्रयास का करायचा, याचा मला अर्थच कळेना! आता मच्छरदाणी फाटणार, असे पाहताच मी पुढे होऊन दरवाजाची टोके वर केली. मला पाहताच ती व्यक्ती ओशाळून उद्‌गारली, "हँ हँ, माकां वाटलां मच्छरदानी नाय!"

मी मनात म्हटले, "फिटंफाट झाली." कारण आवाजावरून ही व्यक्ती भाचूभाई ह्याबद्दल शंकाच उरली नाही.

भाचूभाई म्हणजे पस्तीस वर्षांपूर्वीच्या मुंबईच्या ठाकुरद्वारवरील संपन्न घराण्यातील made to order fashionables चा नमुना होते. त्यांनी औपचारिक हास्य व शेकहॅण्ड करून "तुम्ही टेंबे नाय का? मी तुमचं नाव बरंच ऐकलंय हो!" वगैरे हस्तिदंतीने वेळ मारून नेली. मी आशाळभूत उभा होतो. इतक्यात पलीकडे तबल्याचा आवाज आला, आणि "चल रे भाचू," म्हणून जयवंतराव देशपांडे क्रिकेटिअर त्यांना पलीकडे घेऊन गेले. मीही मागोमाग शिरलोच. रा० केशवराव देवल वगैरे चार-पाच मंडळी इतक्यात आली; कारण क्लबातील पेटीच त्यांनी आणली होती.

तबलजीने तबला जुळविला,—पांढरी दोन पट्टी. (भाचूभाई बहुतकरून ह्याच पट्टीत वाजवीत.) भाचूभाई पेटीवर बसले आणि खमाज रागाचे त्यांनी मामुली स्वर काढले. मला त्यात एक प्रकारची नवीन जादू वाटली! पुढे त्यांनी एका नाचाच्या गतीने वादनास सुरुवात केली. दोन्ही हातांचा उपयोग करूनदेखील पेटीवादनात इतकी गोडी राखणे हे त्यांनाच साधले. त्यानंतर उर्दू चालीची नवीन स्वररचनेची पदे तोंडाने म्हणून वाजविली. पुढे 'सांगा सगळ्यांना की आपुल्या क्लबच्या मेंबर्संना?' हे मुंबईतील सोकाजींच्या रंगेल पार्टीच्या वर्णनाचे विनोदी पद व शेवटी एकदोन इंग्लिश बँडच्या चाली वाजवून भाचूभाईंनी आपले अजब वादन पुरे केले.

दुसऱ्या दिवशी रात्री थोड्याशा फरकाने असाच वादनक्रम झाला. रागरागिणी, स्वरविस्तार, तयारी इत्यादी हरेक बाबतीत श्रोत्यांच्या आकांक्षा आजमितीला मनस्वी वाढल्या आहेत. पस्तीस वर्षांपूर्वी थोडे परंतु गोड इतकीच आवडीची मर्यादा असे. रागरागिणी वाजविण्याचा भाचूभाईंनी कधी प्रयास केला नाही, आणि यमन, भूप इत्यादींच्या पलीकडे त्यांनी पाहिलेही नाही. त्या काळात त्यांची अपेक्षाही नव्हती. परंतु ते जेवढे काही वाजवीत ते इतके आकर्षक असे की, तेवढ्यावर मैफल नेहमी खूष असे.

ह्या वेळी कोल्हापुरात 'शाहू क्रिकेट क्लब' व 'रायझिंग सन क्रिकेट क्लब' अशा दोन प्रतिस्पर्धी संस्था होत्या. मी रायझिंग सनमधील एक प्रमुख खेळाडू होतो आणि भाचूभाई, शाहू क्रिकेट क्लबचे पुढारी जयवंत देशपांडे, शांताराम शिरगांवकर अर्थात शत्रुपक्षाचे! भाचूभाईंचे भजन ऐकून मी त्यांचा पूर्ण भगत झालो, ह्याबद्दल माझ्या क्लबच्या

मंडळींनी माझ्यावर बहिष्कार घातला! त्या वेळी मला ही दारुण आपत्तीच वाटली. परंतु भाचूभाईंच्या वादनाची माझ्यावर अशी काही छाप पडली होती की, कोणाच्याही बहिष्काराला किंवा निंदेला न जुमानता मी त्यांचा स्तुतिपाठक बनलो. शाहू क्रिकेट क्लबमध्ये मात्र मी शेवटपर्यंत गेलो नाही.

भाचूभाई चार दिवस कोल्हापुरास राहून मुंबईस गेले. त्यापूर्वी आणखी एक वेळ त्यांचे वादन ऐकण्याचा योग आला. त्या वेळी मी त्यांच्यामागे जवळच उभा राहून त्यांच्या वादनातील बोटे टाकण्याची लकब लक्षपूर्वक पाहत होतो. मध्येच त्यांनी मागे वळून पाहिले, आणि त्यांना काय वाटले कुणास ठाऊक, त्यांनी थोड्या रूक्ष स्वराने सांगितले, "अहो, आपण इथं नको! तसे तिकडे बसा." अर्थात मला त्यांचा हेतू समजला व मी खजील होऊन दूर गेलो. वाटले की, तेथून निघून जावे. परंतु त्यांच्या वादनाची मोहिनी मला हालू देईना.

त्यानंतर 'शाहू क्रिकेट क्लब'ने 'रत्नपाल-शशिकला' (Romeo & Julietचे रूपांतर) ह्या नाटकाचा प्रयोग करण्याचे ठरविले, आणि त्याच्या चाली बसविण्याकरिता आणखी एक महिन्याने भाचूभाईंनी मुद्दाम कोल्हापुरास यावयाचे, असे ठरले. त्या अवधीत मी दोनतीन वेळा ऐकलेल्या भाचूभाईंच्या चालींपैकी जे-जे आठवले, तेवढेच त्यांच्याप्रमाणे पेटीमध्ये काढण्यात अहर्निश गर्क असे. परंतु कितीही प्रयत्न केला, तरी त्यांच्या हाताची लोच ताबडतोब थोडीच साध्य होणार!

पुढे भाचूभाई आले एकदाचे. नाटकातील नायकाच्या कामाकरिता देवल क्लबमधील एक गोड आवाजाचे गायक व्यंकटराव माणगावकर मुक्रर झाले. तालमीकरिता एका मराठी शाळेची इमारत क्लबाला देण्यात आली. उन्हाळा असल्यामुळे मराठी शाळा सकाळच्या असत. देवदर्शनाप्रमाणे मी नित्यनेमाने भाचूभाईंच्या भेटीला सकाळी जात असे. त्यांच्या कलेविषयी मनस्वी गोड भावना माझ्या मनात बिंबली होतीच; परंतु या नाटकाच्या योगायोगामुळे त्यांच्या विशिष्ट वादनपद्धतीचे ज्ञान प्राप्त करून घ्यावे, ही मला मुख्य तळमळ होती.

नायिकेची भूमिका कोणाला द्यायची, हा प्रश्न क्लबच्या मंडळींपुढे होताच. माझे भाचू-भाईंकडे नित्य जाणे-येणे असल्यामुळे आणि माझा स्त्रीपार्ट गोंडस दिसेल अशी त्या लोकांची कल्पना असल्यामुळे, त्यांची कारवाई सुरू झाली. परंतु मांजराच्या गळ्यात घाट बांधण्याचे धैर्य कोणालाही होईना. याचे कारण, मी कोल्हापुरातील दहा-पाच प्रसिद्ध, नाठाळ, अवघड फक्कडांपैकी होतो. मी कोणाला तुसडेपणाने फटकून काय बोलेन, याची सर्वांना जाणीव होती. शिवाय, स्त्रीपार्टाला लागणारी माना वेळून, गळा आवळून बोलण्याची व अंग मुरडण्याची लकब मला स्वप्नातही साधणे शक्य नव्हते. तरी पण मोठमोठ्या क्लबांच्या हितचिंतक अधिकाऱ्यांनादेखील माझ्या स्त्रीपार्टाच्या कल्पनापिशाच्चाने चांगलेच घेरले होते, आणि सरन्यायाधीशांनी माझ्या वडिलांना माझ्याविषयी गळ घातली. त्यांनी माझ्याजवळ गोष्ट काढली. "प्राण गेला तरी माझ्यानं ही गोष्ट होणार नाही," एवढेच

बोलून मी त्यांच्या पुढून निघून गेलो. भाचूभाईंनी मला शिक्षणाची लालूच दाखविली. मी त्यांना हात जोडले, आणि त्यांनीही आग्रह धरला नाही. क्लबाने दुसरा एक मुलगा पाहिला आणि तालमी सुरू झाल्या. माझ्यावर क्लबाच्या मंडळींची इतराजी झाल्यामुळे मला तालमीकडे जाणे अशक्य झाले. भाचूभाईंच्या सहवासापासून लाभ व्हावा, ही माझी आशा समूळ नष्ट झाली.

परंतु साखरेचे खाणार त्याला देव देणार! भाचूभाईंपुढे एक-दोन वेळा मी पेटी वाजविली होती. 'वाजविली' म्हणण्यापेक्षा घाबरून पेटीवर बोटे फिरविली होती. ज्यूलिएटच्या भावाचे की तिच्या दुसऱ्या एका वल्लभाचे काम भाचूभाईंनी करावे, अशी एक शक्कल निघाली, व ती त्यांनी कबूल केली. अर्थात साथीला दुसरा मनुष्य पाहिजे. कोल्हापुरात चार-दोन इसम हार्मोनियमवर बोटे टाकीत असत. त्या सर्वांमध्ये भाचूभाईंनी माझीच निवड केली. मग काय! शालूच्या घड्या पायांखाली तुडवीत आमची स्वारी तालीम वाजवू लागली! महिना-दीडमहिना तालमी झाल्या. नाटकाचा प्रयोगही झाला. एवढ्या अवधीत भाचूभाईंचे पाचसहा वेळा पेटीवादन ऐकले, आणि नाटकातील व त्यांच्या इतर काही चाली आत्मसात केल्या. ह्यानंतर मॅट्रिकच्या व प्रीव्हियसच्या परीक्षेकरिता दरवर्षी महिना-पंधरा दिवस मला मुंबईत काढता येत असत. त्या अवधीत व नंतर संट्रक वकिलांच्या लॉ-क्लासेसमध्ये दोन वर्षे असताना मी भाचूभाईंचे पेटीवादन वीस-पंचवीस वेळा तरी ऐकले असेल. परंतु खुद्द त्यांच्याकडून त्यांच्या वादनपद्धतीचे शिक्षण असे मला मिळालेच नाही! त्याची दोन कारणे होती. एक तर मुंबईतील त्यांच्या एकंदर दिनचर्येमधून असल्या उद्योगाकरिता त्यांना फुरसत मिळत नसे, व दुसरे, त्यांची वादनपद्धती शिक्षण देण्यासारखी नव्हती. चार-दोन नाचांच्या गती, काही ठुंबऱ्या, अनेक ऊर्दू चाली आणि मराठी नाटकांपैकी काही पद्ये, एवढीच काय-ती सामग्री त्यांच्या वादनक्षेत्रात समाविष्ट झाली होती. परंतु त्यांनी तेवढ्या सामग्रीवर सर्व प्रकारच्या श्रोत्यांना झुलविले होते. त्यांच्या वाजविण्यामध्ये एखाद्या ठुंबरीचा अगर गतीचा विविध विस्तारही फारसा नसे. उर्दू चालींत विस्ताराला वावच नसतो. तरी पण ठुंबरी अगर गत वाजविताना जो काही थोडा विस्तार ते करीत, तो सतारीच्या तोडेवजा असा मोहक असे. एखादी उर्दू चालदेखील अशा डौलाने ते पुढे मांडीत की, त्यांचे वादन किती वेळा ऐकले, तरी कंटाळा येत नसे. गोड हाताची दैवी देणगी व उपजत सौंदर्यदृष्टी या दोहोंच्या मिलाफामुळे हार्मोनियम-वादनात त्यांना बालगंधर्वांची उपमा साजेल. बालगंधर्वांप्रमाणेच संगीताच्या शास्त्रीय विस्ताराकडे लक्ष पुरविण्याची भाचूभाईंचीही कधी प्रवृत्ती झाली नाही, आणि तशी जरूरही भासली नाही. एकाच्या अंगुलीतून व एकाच्या गळ्यातून जे काही उमटेल, ते सोज्ज्वल आणि गोडच! मग ते कितीही मर्यादित व पुनरावृत्त असो! आणि ह्यामुळे ह्या दोघांनाही कलामंडितांच्या दरबारात सर्वमान्य असे हक्काचे शाश्वत स्थान सहज प्राप्त झाले आहे.

त्या वेळच्या मुंबईकर रसिकांचेच केवळ नव्हे, तर मुंबईतील सर्व कलावान लोकांचे

भाचूभाई आवडते होते. ठाकुरद्वारी शेणव्यांचे राममंदिर भाचूभाईच्या घराण्याच्या मालकीचे व त्याच मंदिराच्या मागील घरात ते राहत असत. ह. प. कै. विनायकबोवा ठाकुरदास ह्यांची त्या मंदिरात कीर्तनें होत. विनायकबोवा अत्यंत रसिक वृत्तीचे व लोचदार गळ्याचे हरिदास आणि मार्मिक संगीतज्ञ होते. आपला सहवास व आपली कीर्तनाची साथ करून भाचूभाईंनी आपली वादनकला संपादन केली, असे ते सांगत. मुंबईबाहेर भाचूभाई फारसे कोठे फिरले नाहीत; त्यामुळे त्यांचा श्रोतृगण जरी नाही, तरी नावलौकिक महाराष्ट्रात चोहोंकडे पसरला होता. त्यांच्या राममंदिरावरून जाताना माझे दोन्ही हात आपोआपच जुळतात,—ते जितके रामाच्या मूर्तीकरिता तितकेच भाचूभाईच्या कलावान आत्म्याच्या मधुर स्मृतीकरिताही बद्ध होतात, हे सांगायला नकोच. अशा गुणवंताचा भाऊराव कोल्हटकरांप्रमाणेच ऐन तारुण्यात अंत व्हावा हे मुंबईकरांचेच काय, परंतु अखिल महाराष्ट्राचे दुर्दैव होय. भाचूभाईंच्या स्मृतीप्रीत्यर्थ येथे स्तब्ध राहणे उचित होईल.

टीपा

१. **बावडेकर पंतअमात्य**

हा उल्लेख कोल्हापूर संस्थानाच्या जहागिरींपैकी एक जहागीर गगनबावडा ह्याचे अधिपती श्रीमंत माधवराव मोरेश्वरपंत अमात्य ह्यांना उद्देशून आहे. त्यांनी आपल्या हयातीपर्यंत [१९२९] संगीताचा शौक कायम ठेवला. [न. वि. जो.]

२. **दत्तोपंत इल्ल्याळकर**

[जन्म २९ जानेवारी १८७५; मृत्यू १८ फेब्रुवारी १९१६]

लहान वयातच दत्तोपंत घरातून पळून जाऊन तिनईकरांच्या नाटक-कंपनीत दाखल झाले. ती कंपनी मोडल्यावर ते कळंगुटकर कंपनीत गेले. दत्तोपंत भरपूर उंच होते. चेहरा आकर्षक, डोळे पाणीदार. त्यांचा चेहरा मनोविकार दर्शविणारा होता. गाण्यापासून प्रत्येक गोष्टीत भाऊराव कोल्हटकरांचे अनुकरण करण्याचे ध्येय त्यांनी समोर ठेविले होते. आवाज मोठा, खणखणीत. स्वभाव भोळा. डावपेच नाहीत. निव्वळ शिपाईगडी. नाटकातील गद्यपद्याची संगती लावण्यात ज्या थोड्या नटांना यश प्राप्त झाले, त्यांत दत्तोपंतांचा दर्जा फारच उच्च होता. गातानाही अभिनय करता येऊन रसाची रंगत अखंड ठेवता येते हे, ते पटवून देत असत. शुक्रवार १८ फेब्रुवारी १९१६ ह्या दिवशी बालापूर, अकोला, येथे त्यांचा मृत्यू झाला. [भा. रा. ढे.]

३. देवल क्लब

[स्थापना १८९३]

हौशी संगीतप्रेमी लोकांनी कोल्हापुरात सुरू केलेल्या ह्या संस्थेचे वैशिष्ट्य असे की, ह्या संस्थेचे सभासद रोज सायंकाळी एकत्र जमून प्रामुख्याने गाण्या-वाजविण्याने आपली करमणूक करून घेत. म्हणून 'क्लब' हे सार्थ नाव संस्थेस पडले. ह्याच ठिकाणी धंदेवाईक कलावंतही हळूहळू येऊ लागले. १९००च्या सुमारास लक्ष्मीप्रसाद थिएटरमागील लकुतुके ह्यांची माडी क्लबाने भाड्याने घेतली. त्याचे छायाचित्र या पुस्तकात दिले आहे. १९१९-मध्ये क्लबाने सध्या असलेली इमारत बांधली. महाराष्ट्रातील हे पहिले 'म्यूझिक सर्कल' होय. १९४६-मध्ये ह्या संस्थेचे एकीकरण झाल्याने बदललेल्या नावाचा उल्लेख करवीर-गायनसमाजावरील टिप्पणीत आला आहे. [न. वि. जो.]

प्रकरण पाचवे

कै. भाचूभाई भांडारे ह्यांच्या निधनाचा उल्लेख मागील प्रकरणाच्या अखेरीस आला आहे. कोल्हापुरास त्यांची व माझी ओळख झाली, आणि तिचे तेव्हापासून परस्परांच्या सादर स्नेहभावामध्ये पर्यवसान झाले. पुण्यास मॅट्रिकच्या परीक्षेचा सेंटर असूनदेखील मी दरवर्षी परीक्षेकरिता मुंबईस जाण्याचा माझ्या वडिलांपाशी हट्ट चालवीत असे, याचे खरे कारण भाचूभाईंचे पेटीवादन ऐकण्याची उत्कंठा हेच असे. केवळ ह्याच हेतूने प्रेरित होऊन मॅट्रिकच्या तीन वाऱ्या मी मुद्दाम केल्या, असे अगदी प्रामाणिकपणे व छातीठोक मला म्हणता येत नाही; कारण मुंबईस अभ्यासाच्या निमित्ताने अगाऊ महिनाभर येऊन शाळेत झालेला अभ्यास विसरून परीक्षेचे पेपर लिहिण्याची माझी प्रत्येक वेळीं तयारी असे, आणि रिझल्टची तार पाठविण्यास मुंबईतील स्नेह्याजवळ आगाऊ पैसेही देऊन ठेवण्यास मी चुकत नसे.

भाचूभाई नेहमी पायपेटी वाजवीत असत. अर्थात मी माझी हातपेटी विकून भाचूभाई-मार्फत एक सुंदर पायपेटी खरेदी केली. ही पायपेटी तयार होऊन ती कोल्हापुरास पोहोचण्याच्या तीन महिन्यांच्या अवधीत माझ्या मनाला आतुरतेचे, संशयाचे, निराशेचे वगैरे जे काही धक्के व हेलकावे सोसावे लागले, आणि स्टेशनापर्यंत दररोज जी वायफळ पायपीट करावी लागली, त्याच्या यातना रमणीच्या दिरंगाईमुळे वल्लभाला सोसाव्या लागणाऱ्या यातनांपेक्षा अणुमात्रही कमी नव्हत्या. बरे, अगाऊ पैसे दिल्यामुळे नादही सोडून देता येईना. लग्नच झाले नाही, तेथे सोडचिट्ठी तरी कसली देणार ? मित्रांचा उपहास आणि वडिलांचा राग निमूटपणे सोसणे भाग होते. अनन्यभावाने वाट पाहणाराचे इच्छित पूर्ण होतेच, असे म्हणतात. भाचूभाईंवर माझा पूर्ण भरवसा होता व त्याप्रमाणे शेवटी तीन महिन्यांनंतर माझी पायपेटी — पायपिटी — कोल्हापूरच्या स्टेशनावर माझ्या ताब्यात आली. त्या विजयाच्या आनंदापुढे मला अस्मान ठेंगणे वाटले. जणू काय स्वपराक्रमाने मिळविलेली वधूच घोड्यावर बसवून — म्हणजे टांग्यात घालून — ती पायपेटी घेऊन विजयी मुद्रेने मी गृहप्रवेश केला ! त्यानंतर दुसरा उद्योग काय ? मित्र-मंडळीत तिचे प्रदर्शन करायचे, आणि मंडळीं नसतील तेव्हा कसरत करायची. थोड्याच दिवसांनी 'कोल्हापूरचे भाचूभाई' अशा उपहासमिश्र कौतुकाने माझा नामनिर्देश होऊ

लागलो. भाचूभाईंच्या वादनाची सफाई इतक्या थोड्या अवधीत मला साध्य होणे शक्य नव्हते, हे मी जाणून होतो; परंतु सामान्य लोकांना कोणत्याही कलाकृतीचे स्थूल अनुकरण कौतुकास्पद वाटते. मात्र असल्या कौतुकाने कोणी हुरळून जाऊ नये.

भाचूभाईंच्या वाजविण्याची ढब उचलायची म्हणजे उर्दू चालींभोवती गुरफटून घेतल्या-वाचून गत्यंतर नव्हते. कारण एखादी ठुंबरी, गत किंवा पद असो, त्याला जो एक प्रकारचा उठाव ते देत असत, तो उर्दू चालीच्या ढंगावर असे. तरी पण त्यात गुजराती नेभळटपणाही नव्हता, किंवा पिल्हाउसच्या उर्दू नाटकांतील कर्कशपणाही नव्हता.

त्या वेळच्या लोकप्रिय उर्दू, गुजराती चालींच्या आठवणींबरोबर हल्लीच्या बोलपटांतील 'लोकप्रिय' चालींची आठवण येणे साहजिक आहे. अर्थात दोहोंमधील गुणावगुणांची थोडीशी तुलना क्षम्य होईल.

नाट्याचार्य कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर ह्यांच्यासारख्या अभिजात संगीतकला-रसज्ञाला त्या वेळच्या उर्दू चाली आपल्या उच्च दर्ज्याच्या नाटकांतून मुबलक घालण्याचा मोह पडावा, ह्याचे कारण त्या चालींतील नावीन्यपूर्ण रचनाचातुर्य, ह्यात संशय नाही. संगीतकलाप्रदेशात त्या चालींना त्या वेळी अल्पशा मान्यतेचादेखील दर्जा जरी नव्हता, तरी ऐकणारांच्या मनाची तात्पुरती पकड घेण्याइतकी जादू त्यांच्यामध्ये खास होती. आघातसुलभ पण तिरप्या व मध्येच बदलणाऱ्या लयीमुळे ह्या चाली खालच्या वर्गात प्रिय झाल्या. स्वर-रचनेच्या अनपेक्षित परंतु कुशल योजनेमुळे त्या स्वरलोलुप प्रेक्षकांना आकर्षक वाटल्या, आणि निरनिराळ्या रागरागिणींतील स्वरसमुदायांच्या बेमालूम मिश्रणामुळे सूक्ष्म विचार करणारांना त्या कौतुकास्पद वाटल्या. ह्या चालींमुळे आपल्या संगीतामध्ये काही भर पडली, असे सांगण्याचा आशय नाही. ह्या चाली म्हणजे आपल्या मूलभूत संगीततत्त्वांना धक्का न लावता हाती लागतील त्या रंगीबेरंगी तुकड्यांचे मजेदार ताबूत! ह्या लोकप्रिय चालींमुळे उच्च दर्ज्याच्या संगीताविषयी लोकांमध्ये अभिरुची किंवा जिज्ञासा किंचित तरी वाढली, असे मुळीच नाही. तरी पण स्वर, ताल, राग, अलंकार इत्यादींना बाजूला करून लोकांची अभिरुची विकृत व दुष्ट करण्याचे पातक त्या चालींकडून खास घडले नाही. वरील मानाने आता हल्लीच्या बोलपटांतील 'लोकप्रिय' चालींचे गुणविशेष पाहू.

प्रथम असे दिसून येईल की, चाली लोकप्रिय करण्याची साधने पूर्वीपेक्षा हल्ली अनेक पटींनी वाढली आहेत. त्या वेळी ग्रामोफोन रेकॉर्ड्ज्, बोलपटांचे ट्रेलर, रेडिओ वगैरे काहीच अस्तित्वात नव्हते. उर्दू चालींना तर गाणारांचे कौशल्यदेखील पाठपुरवणीला नव्हते. चाल म्हणजे निव्वळ रचना-कौशल्य आणि स्वरेल आवाजाची जोड. शिवाय, प्रथम ती रंगभूमीवाचून इतर कोठे ऐकायला मिळायची नाही, आणि ह्या एकाच मार्गाने ती लोकांत फैलावयाची. उलट, बोलपटांच्या चालींच्या रेकॉर्ड्ज् अगाऊ विक्रीला ठेवायच्या, —फुकट वाटण्याचा एक नवीन प्रसिद्धिप्रकारही लौकरच सुरू होईल, —रेडिओतून त्या फेकायच्या, बोलपटाच्या ट्रेलरमधून त्यांची चुणूक दाखवावयाची, —अशा येनकेन प्रकारेण चाली लोकप्रिय करण्याचा खटाटोप आजकाल चालू असतो, आणि केव्हा-केव्हा त्याला

यशाही येते. कारण ‘प्रसिद्धी’ म्हणून बोलपटधंद्याची जी शाखा आहे, तिची उभारणी एका मूलभूत तत्त्वावर आहे. ते तत्त्व हे की, संततधारेने दगडाचा शाळिग्राम होतो व साहजिकच त्याला देव्हाऱ्यात स्थान मिळते. परंतु नर्मदेतील सर्वच गोटे काही शाळिग्राम नव्हेत, हे दुसरेही तत्त्व तितकेच खरे ठरते आणि त्यामुळे बहुतेक चाली बोलपटाच्या आयुष्यातच नामशेष होतात. त्यांच्या स्मृतीचा अवशेष मात्र रेकॉर्ड्ज्‌मुळे रेडिओवर, चहाच्या हॉटेलांमधून, मोटारच्या अड्ड्यांवर प्रत्ययास येतो. अर्थात त्यांचा फैलाव व त्यांचे परिणाम सामान्य जनतेच्या अभिरुचीवर होत राहतातच. हे परिणाम इष्ट की अनिष्ट, हे पाहणे जरूर आहे.

नाटकांपेक्षा बोलपट हे निसर्गाला अधिक चिकटून असतात, व तसेच ते पाहिजेत, असे मत सामान्यतः प्रतिपादिले जाते. (त्यात तथ्यांश किती आहे, हा प्रश्न निराळा!) अर्थात निसर्गतः, बोलपटांत संगीताचे मुळींच प्रयोजन नाही, म्हणून संगीताला अजिबात फाटा देणे हेच प्रामाणिक कर्तव्य आहे. परंतु संगीताइतकी आकर्षणशक्ती बोलपटांतील इतर नैसर्गिक गोष्टींत नसल्यामुळे केवळ धंद्यातील फायद्याच्या हेतूने संगीताला वेठीस धरण्यात येत आहे. या परिस्थितीत संगीताची प्रतिष्ठा काय राहणार? वास्तविक भारतीय उच्च संगीताची अभिरुची सर्वसामान्य जनसमूहात फैलावण्याची प्रचंड शक्ती बोलपटांतच आहे. परंतु धंद्याला बळी पडल्यामुळे बोलपटांमार्फत अभिजात संगीताची अभिरुची वाढविण्याची आशा समूळ नष्ट झाली आहे. इतर अनेक कलांच्या संयोगामुळे बंगाली बोलपट लोकप्रिय झाले, म्हणून त्यांतील नाममात्र संगीताचे प्रत्येकजण अनुकरण करू लागला. कुंभ-मेळ्यातील गोसाव्यांच्या तांड्यांची भजने — ह्या चाली! जेनेट मॅक — कोणाच्या तरी आवाजाचा कंप — ह्या ताना! आणि तंबोऱ्याची खुंटी पिळताना तारेवरील आघातांतून बदसूर मींड निघते — तशा मूर्छना! अशा त्रिविध गुणविशेषांनी युक्त असे हे अलीकडील बोलपटांतील संगीताचे सामान्यतः स्वरूप आहे, आणि असे संगीत लोकप्रिय करण्याची साधने विपुल असल्यामुळे काही दिवसांनी लयीने आणि स्वराने आकर्षित होण्याची जन्मजात प्रवृत्ती जनतेमधून नाहीशी होईल!

काही दिवसांपूर्वी सर रिचर्ड टेंपल ह्यांनी रेडिओवर एक मजेदार विधान केले : ‘हिंदुस्थानची राष्ट्रभाषा हिंदुस्थानचे बोलपटच ठरवितील.’ हल्लीच्या परिस्थितीवरून असेही विधान करायला हरकत नाही की, ‘हिंदुस्थानचे संगीत बंगालचे बोलपटच ठरवितील.’ ह्या संकटापेक्षा उर्दू चालीचे संगीत पुष्कळच सुसह्य.

उर्दू चालींचा मला अंतःकरणापासून नाद लागला होता, असे नाही. भाऊभाईच्या वादनाची ढब हातांना लागण्यापुरतेच मी त्या चालींना हाताशी धरले होते. या उर्दू चक्रातून बाहेर पडण्यास किर्लोस्कर-मंडळीचे कै० श्री० कृ० कोल्हटकरकृत ‘मूकनायक’ नाटक माझ्या फार उपयोगी पडले. चालींच्या विविध सौंदर्याबाबत ‘मूकनायक’ नाटकाला केव्हाही अग्रस्थान मिळेल, असे मला वाटते. नाटकाला डोईजड होणार नाहीत, रंगभूमीवर शोभतील आणि सर्व दर्जांच्या प्रेक्षकांना मानवतील, अशा चालींची त्यात निवड

झाली आहे. काही वेचक उर्दू-चाली, एक-दोन गझल, झोपाळ्यावर बायकांनी म्हणण्याला योग्य अशी साधी गाणी, रागदारीच्या, कर्नाटकी वगैरे अनेक प्रकारच्या चाली ह्यांनी ह्या नाटकाचे संगीत नटलेले आहे. आणि त्यात कोठेही आमच्या संगीताचा अभिजातपणा सुटलेला नाही. एखाद्या महाराष्ट्रीय सिनेमा-कंपनीने ह्या नाटकातील चाली निवडून घेतल्यास त्या चार-पाच चित्रपटांना सहज पुरतील, आणि कंपनी संगीतासंबंधी निश्चित राहील. इतकेच नव्हे, तर बोलपट-संगीताला थोडासा तरी दर्जा मिळवून देण्याचे पुण्य तिला लाभेल. अर्थात ह्या चाली योग्य रीतीने गाता आल्या पाहिजेत. ह्या बाबतीत श्रीयुत कृष्णराव गोरे[1] ह्यांच्या (सरोजिनीच्या) पदांचा उल्लेख केल्यावाचून राहवत नाही. सुरुवातीपासून अखेरपर्यंत त्यांचे एकही पद कंटाळवाणे होत नसे. खणखणीत, गोड व भरदार आवाज व त्यात मोहक मुरकी, अत्यंत स्पष्ट शब्दोच्चार आणि गायनात तानांचा पाल्हाळ नाही. नाटकाला माफक इतकेच ते गात असत आणि अतिशय चित्ताकर्षक !

किर्लोस्कर-मंडळींचा मुक्काम आणि 'मूकनायका'च्या चाली — मला हा योग पर्वणी-सारखा वाटला. पेटी वाजविणारा म्हणून माझे नाव मंडळींच्या कानावर पडले होतेच. मंडळींचे पेटीवाले बाळोबा म्हणून पोरवयाचेच होते. त्यांनी माझी ओळख करून घेतली. ह्यांचा हात मोठा गोड होता व साथ तर ते बेमालूम करीत. भाऊरावांच्या अखेरच्या दिवसांत हेच साथीला होते. त्यांच्यामार्फत कंपनीमध्ये माझे जाणे-येणे सुरू होऊन हळूहळू सर्व गाणाऱ्या-वाजविणाऱ्या मंडळींची माझी ओळख झाली. कंपनीच्या या मुक्कामात 'मूकनायका'मधील सर्व चाली मी अंगुलिगत केल्या. तेव्हापासून माझे लक्ष रागरागिणींकडे व थोड्या उच्च दर्ज्याच्या संगीताकडे वेधू लागले, आणि त्या अवधीत मला चांगल्या गवयांचे गायन ऐकण्याचेही योग आले.

याच संधीला कै० बाळकृष्णबुवा ह्यांचे गायन मी प्रथम ऐकले. कै० विष्णु दिगंबर यांचे हे गुरू. कोल्हापूरच्या नगर-वाचनालयात त्यांचे ह्या वेळीं गायन झाले. त्यांनी बागेश्री-मधील 'कोन गत भइली' चीज म्हटलेली मला अद्यापि आठवते. शेवटी तेथील असिस्टंट जज्ज कै० विश्वनाथराव गोखले ह्यांनी गौरवपर भाषण केले, त्यात बाग आणि श्री असा उर्दू-संस्कृत समास सोडवून बागेतील फुलांचा सुवास जणू काय बुवांच्या गाण्यातून दरवळून राहिला आहे, असे त्यांनी सांगितल्याचेही मला स्मरते ! कै० बाळकृष्णबुवांचा अखेरपर्यंत माझ्यावर लोभ असे. — त्यांचा लोभ कोणावर नसे ? ते अजातशत्रू गवय्ये होते.

ग्वाल्हेरच्या हद्दूखाँच्या घराण्याचे इतके भारदस्त, इतके सोज्ज्वळ व परिणामकारक गाणे एक हद्दूखाँचे चिरंजीव रहिमतखाँ भूगंधर्व ह्यांखेरीज दुसऱ्या कोणाचेही माझ्या ऐकण्यात आले नाही. या गायक-महात्म्याने विद्यादानही मुक्तकंठाप्रमाणे मुक्त अंतःकरणाने केले. दक्षिण महाराष्ट्रात काही काळ असा होता की, कोणीही गायक अगर गायिका असो, त्यांच्या गुरुपरंपरेचा धागा बाळकृष्णबुवांपर्यंत सहज पोहोचत असे. अद्यापिसुद्धा त्यांचे पट्टशिष्य कै० विष्णु दिगंबर ह्यांनी स्वतःची गायनविद्या गमावून जी विशिष्ट छापाची

विस्तृत शिष्यशाखा निर्माण केली व शाखेच्या विस्ताराला जी असंख्यात पाने फुटत आहेत, त्या सर्वांचे मूळ कै० बाळकृष्णबुवाच होत. बाळकृष्णबुवांची सोज्ज्वळ व गंभीर गायकी त्यांचे अल्पायुषी चिरंजीव किंवा शिष्यगण ह्यांपैकी कोणामध्येच आढळून आली नाही. हा बुवांचा दोष नसला, तरी दुर्दैव खरेच!

बाळकृष्णबुवांच्या सहवासात असेपर्यंत विष्णुबुवा मात्र गुरुजींच्या वळणाने गात असत. पण लवकरच त्यांनी गायनापेक्षा गायनकलेच्या प्रसारास स्वतःला वाहून घेतल्यामुळे चिजांच्या बालबोध बांधणीवाचून त्यांच्या शिष्यशाखेत बाळकृष्णबुवांच्या भारदस्त पद्धतीचा फारसा अवशेष राहिलेला नाही. त्यांच्या हयातीच्या अखेरपर्यंत मी बाळकृष्णबुवांची अनेक गाणी ऐकली आणि प्रत्येक वेळी सीमोल्लंघनाच्या स्वारीतील गजराजाच्या गंभीर गतीची मला आठवण येई. आपल्या घराण्याच्या संगीताची वजनदार अंबारी आपण वाहून नेत आहोत, ही अभिमानपूर्ण जाणीव त्यांच्यामधून केव्हाही नष्ट झाली नाही. पंधरा वर्षांपूर्वी पुण्यास डेक्कन जिमखान्यातर्फे संगीताचे जलसे झाले, त्या वेळी मी त्यांचे अखेरचे गायन ऐकले. वृद्धावस्थेमुळे प्रथम दहा-पाच मिनिटे स्वर कापत असे; परंतु थोड्याच वेळाने तो कंप नाहीसा होई. पुढे-पुढे तर त्यांच्या उमेदीतील गाण्याइतके ते गाणे रंगले. अर्थात हे आजन्म तपश्चर्येचे फळ!

त्यानंतर ह्या वयोवृद्ध तपस्व्याचे मला एकदाच दर्शन झाले. त्या वेळी त्यांचे कर्ते चिरंजीव अण्णाबुवा दुर्दैवाने नुकतेच वारले होते. शोकावेग आवरून पाण्याने भरलेले डोळे पुशीत ते मला म्हणाले, "गोविंदराव, अण्णाबुवा गेला आणि मी हा थेरडा जगलो आहे,—काळाची वाट पाहत बसलो आहे. पण —"

मी त्यांना म्हणालो, "बुवासाहेब, काळ आपल्यासारख्यांच्या जवळ यायला भितो. फार तर तो आपल्या शरीराला नेईल; पण आपण जी विद्या मागे ठेवली आहे, ती काळाला नेता यायची नाही."

"ती तरी सरळ कुठं राहिली आहे!" असे उद्वेगाने ते म्हणाले.

"बुवासाहेब, असं का म्हणता? विष्णुबुवांनी केवढा प्रचार केला आहे, केवढा लौकिक मिळविला आहे, तो तरी आपल्याच विद्यादानामुळं ना?" बुवांना काही समाधान वाटावे या हेतूने मी हे बोललो. त्यांनी एकच उगार काढला,—

"विष्णुबुवानं लौकिक कमावला, पण विद्या गमावली!" आणि मुकाट्याने ते चालू लागले. त्यांच्या बोलण्याची सत्यता मला अनुभवानेही पूर्वीच पटली होती.

ह्या सुमारास वऱ्हाडातील सुप्रसिद्ध वकील कै. दादासाहेब खापर्डे ह्यांचे समकालीन कै. प्रल्हादराव जोग हे हवा पालटण्याकरिता कोल्हापुरास आले होते, आणि त्यांच्याबरोबर गायनाचार्य श्री. रामकृष्णबुवा वझे हे होते. रा० ब० शिरगांवकर ह्यांच्या राहत्या घरासमोरील वाड्यात ही मंडळी उतरली होती. श्री० वझेबुवांची व माझी ओळख अगदी प्रथम कशी झाली, हे मला स्मरत नाही; परंतु लायब्ररीतील त्यांचे सकाळचे गायन मात्र स्मरते. भैरवबहार ते अशा जोरकस पद्धतीने गाइले की, कोल्हापूरच्या संस्थानी गायन-

प्रेमी मंडळींवर त्या गाण्याची चांगली छाप पडली. कोणाच्या तरी मार्फत माझी व बुवांची आणि त्याच वेळी प्रल्हादरावांची व माझी ओळख झाली आणि मी दररोज त्यांच्या बिऱ्हाडी जाऊ लागलो. प्रल्हादरावांची प्रकृती बरी नव्हती, म्हणून ते हवा पालटण्यास कोल्हापुरास आले होते व करमणुकीकरिता बुवांना बरोबर घेऊन आले होते,—इतका त्यांना संगीताचा शौक होता!

दिवसभर गायन-वादन चालू असे. बुवाही ऐन जवानीत होते, आणि गाण्याचा त्यांना केव्हाही कंटाळा नसे. जास्त ओळख झाल्यावर मी माझी पेटी त्यांच्याच बिऱ्हाडी आणून ठेविली! बुवांनी गायचे आणि मी अडखळत पेटीचे पडदे चाळवायचे. त्या गाण्याची साथ माझ्यासारख्याकडून होणे शक्य नव्हते. कारण बुवांची त्या जमान्यातील गायकी मुख्यत्वे गमकेची होती. केवढा तो आवाजाचा झोत आणि त्याची आंदोलने! पेटीवादनाला उपयोगी असे काहीही त्या गायकीतून घेणे शक्यच नव्हते. तथापि त्यांचे गायन कानांवरून जितके जाईल तितकी आपली समज वाढेल, ह्या भावनेने मी शक्य तितके त्यांचे गायन ऐकले. शिवाय, बुवांचा स्वभाव मोकळा व खेळीमेळीचा. त्यामुळे त्यांच्या सहवासाचा कधी कंटाळा यायचा नाही. बुवांची वृत्ती चौकस व संग्राहक असल्यामुळे अलीकडच्या पंधरा-वीस वर्षांतील त्यांच्या गायकीमध्ये कितीतरी विविध रंग गोळा झाले आहेत, आणि चिजांचा संग्रहही विपुल आहे. सुदैवाने बुवांचे गायन आजमितीस प्रत्यक्ष ऐकायला मिळत आहे. शिवाय, दुर्मिळ चिजांचा संग्रह ते छापून प्रसिद्ध करीत आहेत, आणि गायनविषयासंबंधी अनेक लेख लिहीत आहेत. त्यापुढे त्यांच्या कलेचा उज्ज्वल प्रकाश दाखवायला माझ्या वर्णनाची मशाल हास्यास्पद होईल. कोणीही भारतपुत्राने अभिमानाने ज्यांचा गौरवपूर्वक निर्देश करावा, अशांपैकी ते एक संगीताचार्य आहेत. ईश्वर त्यांना चिरायू करो.

श्रीमहालक्ष्मीच्या नवरात्रोत्सवात कोल्हापुरास बरेच गवयी व कलावंत जमा होत असत. त्यांमध्ये दक्षिण हैद्राबादकडील चिनय्यास्वामी म्हणून एक फिड्ल् वाजविणारे तीन-चार वर्षे क्रमाने येऊ लागले होते. फिड्ल् हे वाद्य कोल्हापुरास नवीनच होते. चिनय्यास्वामी कर्नाटकी रागरागिणी तर उत्तम वाजवीतच; परंतु त्यांना हिंदुस्थानी पद्धतीची फार आवड असल्यामुळे इकडील प्रचलित रागरागिणी अतिशय तयारीने व विस्ताराने ते वाजवीत. कै. शाहूमहाराजांनी जी काही बिनमोल रत्ने आपल्या संग्रही ठेविली होती, त्यांत चिनय्यास्वामींची त्या वेळीं भर पडली आणि काही वर्षे त्यांचे वास्तव्य कोल्हापुरास झाले.

त्या वेळचे कोल्हापूरचे राजगुरू श्री० पंडितमहाराज ह्यांना गाण्या-बजावण्याचा बराच शौक होता. त्यांच्या दौलतीत वजीरजान या नावाची एक गायिका होती. बनूजान व वजीरजान अशी या बहिणींची जोडी होती. त्यांचे शिक्षण कोठे झाले होते, हे मला स्मरत नाही; पण बनूजान ह्यांचा गळा अतिशय गोड, सुरेल आणि गाण्याची धाटणी स्त्रियांच्या कंठाला शोभेशी व स्त्रीवर्गालासुद्धा आवडेल अशी होती. एका इनामदारांच्या वाड्यात स्त्रीसमुदायातच झालेली त्यांची दोन-चार गाणी मी बारा-चौदा वर्षांचा असताना ऐकली.

ख्याल, टप्पा, ठुंबरी तर त्या गातच; परंतु गौळणी, अष्टपद्या, मराठी पद्ये गाण्यात त्यांचा हातखंडा असे. वजीरजानबाईची पद्धत अगदी निराळी. यांची प्रवृत्ती ख्याल गाण्याकडे व गळा फिरविण्याकडे अधिक. इतकी तयार तान फार थोड्या बायकांच्या गळ्यांमधून ऐकायला मिळते. पण तयारीपलीकडे त्यांच्या गाण्यात व्यवस्था किंवा रस फारसा मिळत नसे. या दोघी बहिणी अतिशय मेहनती आणि महत्त्वाकांक्षी होत्या. सुप्रसिद्ध बीनकार बंदेअल्ली व त्यांची शिष्या चुन्नाबाई पुण्यास आल्या, असे कळताच या दोघी बहिणी पुण्यास चुन्नाबाईंच्या घरानजीक बिऱ्हाड करून राहिल्या आणि मुबलक गायन ऐकून आल्या. विद्येचा खरा शौक तो हा!

श्री० पंडितमहाराजांना माझ्या पेटीवादनाचे मोठे कौतुक वाटे. चिनय्यास्वामी फिड्ल-वाले त्यांच्या वाड्यातच असत. पंडितमहाराजांनी एक हातपेटी मुद्दाम आणविली होती. चिनय्यास्वामींचे फिड्ल्, वजीरबाईचा गळा आणि माझी हार्मोनियम या तिघांमध्ये तयारीची चढाओढ नित्य चाले. तरुणपणाच्या वृत्तीमुळे 'तयारी' हेच काय ते गायनाचे व वादनाचे अंतिम साध्य अशी समज असणे साहजिक होते. आणि वरील चढाओढीमुळे 'तयारी' हाच माझ्या वादनाचा विशेष होऊन राहिला. तथापि त्या 'तयारी'बरोबर प्रचलित रागांची माहिती व फिरत आणि कर्नाटकी पद्धतीचे रागविस्ताराचे अनेक प्रकार माझ्या हस्तगत झाले. या वर्ष-दीड-वर्षाच्या काळात दररोज सुमारे पाच-सहा तास माझी वादनाची कसरत होत असे. याशिवाय कोणाचेही गायन, कुठलीही मैफल, कोणतेही नवे नाटक न चुकविणे हा व्यवसाय चालू होताच. भाचूभाईंच्या काही गती व उर्दू चाली, नाटकातील काही निवडक पद्ये व हातांची भरधाव फेक एवढी काय-ती पाच वर्षांच्या अवधीत माझ्या संग्रही संगीताची शिदोरी जमली. त्यात शिस्त, सत्त्व किंवा पायाशुद्धी नव्हती; वाऱ्यावर उडणाऱ्या भुशाप्रमाणे प्रकार होता. परंतु लोकांना तेवढ्याचेदेखील कौतुक वाटे आणि तास-दोन-तास ते माझे बेछूट भुरभुरीत वादन चिकाटीने ऐकत असत. या कौतुकाच्या भरात पंडितमहाराजांनी त्या वेळच्या सरदारी बाण्याला अनुसरून पहिलवान पठ्ठ्याप्रमाणे आपल्यावरोबर मला पुण्यास नेले. पुणेकर गायक-गायिकांनी, क्लबांनी, खासगी व्यक्तींनी माझे अतोनात कौतुक केले. एक तर देण्या-घेण्याचा काही प्रश्न नव्हता, आणि 'श्रीं'चा पुरस्कार!

किर्लोस्कर-मंडळीच्या प्रथम अमदानीत कृष्णाची आणि कण्वाची भूमिका करणारे नट बाळकोबा नाटेकर ह्यांचा पुण्यास त्या वेळी एक क्लब होता. इतर क्लबांनी माझा गौरव केला, तेव्हा अर्थात बाळकोबांच्या क्लबकडूनही मला सन्मानपूर्वक निमंत्रण आले. बाळकोबांच्या गायनाची मी अनेकांकडून पुष्कळ तारीफ ऐकली होती. बाळकोबा त्यापूर्वी बरीच वर्षे किर्लोस्कर-मंडळीतून निघाले होते. त्यानंतर त्यांच्या नाकात काही दोष निर्माण होऊन त्यांचा मूळचा सुंदर आवाज पार नाहीसा झाला होता. तथापि सतार-वादनाच्या व बसकट आवाजातल्या गायनाच्या लहान-लहान बैठकी करून ते पुण्यासच वस्ती करून राहिले होते.

त्यांच्या क्लबाची जागा लहानशीच होती. विशेष प्रसंग म्हणून पासाखेरीज कोणाला आत जाऊ न देण्याची तजवीज केली होती. मला घेऊन येणारी मंडळी वर गेली आणि खाली दरवाजावरील स्वयंसेवकाने मला अचूक अडविले! मी तरी त्याच्याबरोबर कोणत्या आधारावर वाद घालणार? मी तिथेच उभा राहिलो. मध्येच मी कुठे बेपत्ता झालो, हे पाहण्याकरिता वरून एक गृहस्थ खाली आले आणि मला वर घेऊन गेले. द्वाररक्षकाला जाता-जाता आहेर मिळाला. चार पायऱ्या चढल्यावर खालून माझ्या कानांवर शब्द आले —"आमच्या बुवापुढं हे पोरटं आता बाजा वाजवणार! आमच्या चितळ्याला आणि भालेरावाला घेऊन या रे; म्हणजे याची भंबेरी उडवतील." 'पुणेरी' वृत्तीची चुणूक मला पहिल्याने मिळाली! (भालेराव व चितळे हे त्या वेळी पुण्यास चांगल्यापैकी पेटी वाजविणारे होते.)

"आवाज नाही, तेव्हा सतारच वाजवून दाखवितो," इत्यादी अघळपघळ भाषा करून बाळकोबांनी पिलू रागाची छेड केली व एक गत वाजविली. हात अतिशय स्वरेल. गतीमध्ये मला फारसा विस्तार दिसला नाही. मुख्य मला त्यांचे गाणे ऐकायचे होते; म्हणून आता पेटी वाजविणे भाग. त्यांच्यासारख्या कसबी माणसापुढे मी पेटी काय वाजविणार? एक तासभर मी पेटी वाजविली आणि स्वस्थपणे त्यांनी ऐकली, हेच भाग्य! त्यानंतर मी त्यांना गाण्याविषयी आग्रह केला आणि त्यांनी तो मान्यही केला. आवाज अगदी बद्द झालेला, पण मुलतानीची एक चीज व नंतर 'निज मख रक्षाया' हे 'रामराज्यवियोगा'तील वसिष्ठाचे पद त्यांनी गाऊन दाखविले. आवाज नसला, तरी गळ्यातील लक्षण व मुरलेली विद्या केव्हाही आपला प्रभाव दाखविणारच. आवाज सुंदर असताना या पुरुषाने हजारो प्रेक्षकांना झुलविले होते म्हणत, ते खोटे नाही, अशी माझी खात्री झाली.

त्याच वेळी मुंबईच्या सुप्रसिद्ध गायिका अंजनीबाई[२] ह्यांचे पुण्यास वास्तव्य होते. त्यांचे गाणे ऐकण्याचा — अर्थात त्यांना माझे वादन ऐकविल्यानंतर — सुयोग आला. भीमपलासमधील 'तेंडेरे नालमें लगी' ही चीज म्हटली होती. त्यांनी धीमेपणाने ती चीज अत्यंत सुंदर आलापिली. कोल्हापूरच्या वजीरबाईच्या गळ्यातील आणि चिनय्या-स्वामींच्या फिड्लवरील तयारीचे भूत माझ्या डोक्यात भरले असल्यामुळे अंजनीबाईचे संथ आणि सूक्ष्म स्वरालापन मला विशेषच नवलपूर्ण व आकर्षक वाटले. त्या वेळी त्यांची तानेची तयारी फारशी नव्हती.

त्यानंतर मुंबईस ऐन भरात तयारीची त्यांची मी अनेक गाणी ऐकली. परंतु तयारीपेक्षा स्वरालापन हा केव्हाही त्यांच्या गायनातील विशेष दिसून येणारा गुण असे. तरतरीत चेहरा, सडसडीत बांधा, हसतमुख बहुश्रुतपणा आणि विद्याव्यासंग अशा अनेक गुणांमुळे चालू शतकाच्या पहिल्या पंधरा-वीस वर्षांच्या कालात अंजनीबाई ह्या मुंबईतील त्या वेळच्या गायिकांमध्ये अग्रस्थानी गणल्या जात होत्या. गेल्या दहा-बारा वर्षांपासून त्यांच्या गायन-कलेचे परिवर्तन भाविकपणात होऊन त्यांनी भक्तजनाला उचित असा चतुर्थाश्रम

बरबसल्या स्वीकारला आहे. अर्थात त्यामुळे त्यांच्या गायनकलेची व्याप्ती भजनाभोवती मर्यादित होणे साहजिकच आहे. संगीतकलोन्नतीच्या दृष्टीने हे अशा प्रकारचे परिवर्तन प्रशंसनीय किंवा इष्ट आहे, असे म्हणता येणार नाही. आता हे केव्हाही कबूल करावे लागेल की, आयुष्याचा उत्तरार्ध इतक्या अलिप्तपणे घालविण्याची अंगी पात्रता येणे हे त्यांच्या निस्सीम भक्तिभावाचे फळ आहे.

साहजिक येथे मनात असा एक प्रश्न उभा राहतो की, एखाद्या सत्पुरुषाची उपासना करण्याकरिता अंगी जडलेल्या कलोपासनेचे बंध तोडावेच लागतात की काय ? सद्‌गुरूची आणि सरस्वतीची एकनिष्ठ उपासना या दोहोंमध्ये फलप्राप्तीच्या दृष्टीने काही न्यूनाधिक्य आहे किंवा काय, हे पाहणे प्रथम आवश्यक आहे. पारलौकिक मुक्तीचा किंवा सुखाचा विचार तूर्त बाजूला ठेवू. कारण परलोक ही एक श्रद्धाजन्य भावना आहे आणि तेथे मिळणाऱ्या सुखाची कल्पनाही अमूर्त असते. परंतु इहलोकी मुक्ती व सौख्य मिळवून देण्याची शक्ती कलोपासनेमध्ये विपुल आहे, असे अनुभवाने सिद्ध झाले आहे व त्याची कोणाही कलोपासकाला नित्य प्रचीती घेता येते. मुक्ती मिळविण्याचा हेतू इहलोकी तरी चिरंतन सौख्य हाच असतो, आणि दुःख विसरण्याची किंवा त्याची पूर्ण उपेक्षा करण्याची अंगी पात्रता येणे हीच इहलोकीची खरी मुक्ती !

इतर कलांच्या बाबतीत जरी सांगता आले नाही, तरी संगीतोपासनेपासून दुःखाची विस्मृती आणि निर्लेप आनंद ही तत्काळ प्राप्त होतात, असा सर्व निस्सीम कलोपासकांचा अनुभव आहे. मानवी शरीरधारी सद्‌गुरूंच्या मनोवृत्ती प्रसंगानुसार प्रसन्न ठेवण्याची खटपट एका उपासनेमध्ये करावी लागते व स्वयंभू स्वरांची वृत्ती प्रसन्न ठेवण्याची साधना संगीतोपासनेमध्ये करावी लागते, हा केवढा तरी फरक ! शिवाय, निस्सीम (अंध ?) श्रद्धा जेव्हा वृत्तीत भिनेल, त्या वेळी सद्‌गुरूपासून मुक्ती मिळण्याची आशा ! किंबहुना, अशा श्रद्धेपासूनच ह्या उपासनेचा प्रारंभ होतो. उलट, संगीतोपासनेला श्रद्धेची मुळीच गरज नसते. अत्यंत अश्रद्धावान व्यक्तीलादेखील संगीताची अनन्य उपासना करता येते व त्याला आपल्या सर्व दुःखांचा विसर पाडता येतो. 'मद्‌भक्ता यत्र गायन्ति' ह्यातील 'भक्तां'ना बाजूला ठेवून जेथे गायन तेथे 'दुःखविस्मृती' असे म्हणण्यास प्रत्यवाय नाही. आणि तसे पाहिले, तर परमेश्वर तरी पाहिजे असतो तो दुःखमुक्तीकरिताच. अर्थात संगीत तेथे परमेश्वर !

बरे, असाही प्रकार नाही की, बळजबरीने संगीताचा थोडासा व्यासंग झाला आहे, आणि कंटाळून किंवा काही निमित्ताने तो नाद अनायासे सुटला. पंचवीस-तीस वर्षे संगीतासारख्या कलेची एकनिष्ठेने उपासना करायची, त्यातच आपले जीवितसार मानायचे, लौकिक, मानमान्यता त्या कलेच्या आधारावर मिळवायची, तिच्या मनःपूर्वक उपासनेत आपली सुखदुःखे विसरून जायची आणि दीर्घ काल मुरल्यामुळे तिची माधुरी वाढण्याच्या ऐन संधीला ती सोडून द्यायची, — ह्याला काय म्हणावे कळत नाही ! एकट्या अंजनीबाईंच नाही, परंतु अशा कितीतरी मान्यता मिळविलेल्या गायिकांनी संगीतकलेशी फारकत केलेली

मला माहीत आहे. कोणाचे अपत्य गेल्यामुळे, कोणाची आई वारल्यामुळे, कोणाचे वस्ताद वारल्यामुळे, कोणास मालकाने मनाई केल्यामुळे, कोणाचा प्रपंच वाढल्यामुळे वगैरे निमित्तांनी गायनकला कित्येकींनी दूर केली आहे; आणि ह्या सर्व गायिका आपापल्या विशिष्ट घराण्याच्या गायनपद्धतीचा निर्भेळ उत्कर्ष साधण्याइतक्या कलासंपन्न होत्या. निर्भेळ म्हणण्याचे कारण घराण्याची परंपरा राखण्याची प्रवृत्ती पुरुषांपेक्षा स्त्रियांमध्ये निसर्गतःच अधिक उत्कट असते. मध्यंतरी गायनबंदीची फॅशनच पडून गेली होती. उत्तम गाणारी गायिका म्हणवून घेण्यापेक्षा गायन बंद झालेली गायिका म्हणवून घेण्यात या लोकांना अधिक प्रतिष्ठा वाटत असे! असल्या ह्या विक्षिप्तपणामुळे त्या स्वतः होऊन हक्काच्या लाभाला मुकल्या, इतकेच नव्हे, तर त्यामुळे व्यवसायाची आच व परंपरा नसलेल्या लोकांनी गायनकलेचे संवेदन व विकास करण्याचे कार्य चालविण्याची पाळी आणली!

गेल्या दहा-पंधरा वर्षांत संगीतकलेच्या दर्जा समाजात मान्य होऊन अनेक बालक-बालिका संगीताचे शिक्षण घेत आहेत, ही अत्यंत समाधानकारक गोष्ट आहे, ह्यात संशय नाही. परंतु पुढील आयुष्याचे संगीत हे ध्येय नसल्यामुळे अशा विद्यार्थ्यांचा व्यासंग अगदीच तुटपुंजा आणि घरसोडीचा असतो व त्यात जिव्हाळा नसतो. नोकरी मिळेपर्यंत मुलांचा व लग्न होईपर्यंत मुलींचा जेमतेम व्यासंग होतो. अशांच्या हातून कलेचे संवर्धन आणि उत्कर्ष कितीसा होणार? तहहयात संगीताचीच केवळ उपासना आणि व्यवसाय करणारांच्या हातून संगीताचा उत्कर्ष होऊ शकेल. आजकालच्या बिकट जीवन-कलहात लाभावाचून कलेचा जिव्हाळा निर्माण होणे आणि तिची एकनिष्ठ उपासना घडणे कठीण आहे. एक तर गृहस्थांच्या मुलामुलींनी संगीतोपासनेचे व्रत हौसेने स्वीकारूनच व्यवसाय करून ते आमरण कसोशीने पाळले पाहिजे हा सर्वांत श्रेयस्कर मार्ग; परंतु तो तितकाच असंभवनीय आहे. वास्तविक संगीताचा व्यासंग इतर कोणत्याही कौटुंबिक कर्तव्याच्या आड येत नाही, लग्नाच्या आड येत नाही, मुलाबाळांच्या आड येत नाही, द्रव्यप्राप्तीच्या आड येत नाही — उलट, द्रव्यप्राप्तीला मदतच करतो. कौटुंबिक कर्तव्ये आणि मुलांबाळांची जोपासना करूनदेखील संगीताची उपासना करणाऱ्या कितीतरी गायिका होऊन गेल्या व अद्यापि आढळतील. परंतु प्रपंचाला संगीत वावडे आहे, ही जी एकदा भावना होऊन राहिली आहे, ती दूर करण्याची हिंमत कोणातही दिसून येत नाही.

संगीत किंवा कोणतीही कला इतर कर्तव्यांच्या कधीच आड येत नाही; मात्र ती ऐदीपणाच्या आणि छानछोकीच्या आड येते खरी. सकाळीं तास-दीड-तास व संध्याकाळी तास-दीड-तास नित्यनेमाने केशरचना व वेषभूषा करण्यात व कितीतरी निरुपयोगी छंदांत होतकरू तरुण मुली — तरुण मुलेदेखील — गुंतलेल्या असतात आणि मिळेल तेव्हा रेडिओ-संगीत, ग्रामोफोन-संगीत सिनेमा-संगीत ऐकण्यात वेळ खर्चून संगीताची तहान भागवितात; परंतु व्यवस्थित व्यासंग मात्र त्यांच्या प्रपंचाच्या आड येतो!

निरनिराळ्या गायकी घराण्यांचे आदर्श अशा गायिका आणि गायक जेमतेम दोन्ही

हातांच्या बोटांवर मोजण्याइतके तरी सुदैवाने आजमितीला हयात आहेत, आणि ते संगीताचा व्यवसायही कसा तरी करीत आहेत. आपल्या भारतीय संगीतकलेची परंपरा शक्यतो राखावयाची असेल, तर तरुण पिढीपैकी ज्यांना स्वरेल आवाजाची देणगी असेल व ज्यांना संगीतकला जिवंत रहावी अशी तळमळ असेल, त्यांनी या कलोपासनेचे व्रत स्वीकारिले पाहिजे. इतकेच नव्हे, तर पालकांनी स्वकर्तव्य म्हणून ते त्यांच्यावर लादले पाहिजे आणि समाजाने त्यांना प्रोत्साहन दिले पाहिजे. तरच यापुढे अभिजात संगीत-कलेचा तरणोपाय आहे. कळकळीच्या व जोपासनेच्या अभावी ती अनेक सार्थींच्या आणि फॅशन्सच्या रोगांनी जर्जर होऊन मृत्यूच्या दरवाजात जाऊन बसली आहे, आणि रेडिओमधून ती आर्त स्वरांनी कण्हत आहे!

गेल्या चाळीस-पन्नास वर्षांच्या कालात अनेक नामांकित कलासंपन्न व्यक्तींनी महाराष्ट्रात वास्तव्य केल्यामुळे महाराष्ट्र हे अभिजात संगीताचे माहेरघर बनले आहे. उत्तरेकडून आलेली ही संगीताची गंगा आटलेली पाहण्याचे पातक महाराष्ट्राच्या हातून होऊ नये. संगीत-विद्यालये, संगीतावरील वाङ्मय, नोटेशनची पुस्तके इत्यादी उपक्रम संगीताचा फैलाव करण्यास अत्यंत उपयोगी आहेत. तथापि संगीताची जी निरनिराळी घराणी आहेत, त्यांची परंपरा राखण्यास निराळीच योजना केली पाहिजे. महाराष्ट्रातील दहा-बारा मोठमोठ्या शहरांनी मनात आणले, तर अजूनही संगीतकलेला संजीवनी पाजून ती ताजीतवानी करता येईल. अद्यापि निरनिराळ्या घराण्यांतील गायकीचा बाणा बाळगणारे कलावान महाराष्ट्रात आहेत. ते सुदैवाने हयात व कार्यक्षम आहेत, तोपर्यंत तातडीने उपचार-योजना केली, तरच संगीताच्या निरनिराळ्या परंपरा राखण्याचे पुण्य महाराष्ट्राला लाभेल. योजनेची रूपरेषा कशी असावी, वगैरेसंबंधी विवेचन स्थलसंकोचास्तव पुढील एखाद्या योग्य प्रसंगावर सोपविणे प्राप्त आहे. 'माझ्या संगीताच्या व्यासंगा'शी ह्याचा प्रत्यक्ष जरी संबंध नसला, तरी व्यासंगामुळेच संगीतकलेच्या भवितव्याविषयी मनात तळमळ उत्पन्न झाली आहे, हे सुज्ञ वाचकांना सांगायचे कारण नाही, आणि त्यांच्यापासून क्षमेची अपेक्षा करणेही चुकीचे होणार नाही.

टीपा

१. **कृष्णराव गोरे**

[जन्मवर्ष मिळाले नाही. मृत्यू ८ जून १९४०]

गोरे १८९२ साली किर्लोस्कर नाटकमंडळीत आले. १९०४ साली किर्लोस्कर मंडळी सोडून त्यांनी 'स्वदेशहितचिंतक नाटकमंडळी'त आसन ठोकले. १९१२ साली ते पुन्हा किर्लोस्कर-मंडळीला येऊन मिळाले. १९२०-मध्ये त्यांनी किर्लोस्कर

मंडळी सोडली व १९२१-मध्ये सहकारी लोक मिळवून 'लोकसेवक नाटकमंडळी' स्थापन केली. १९२२ साली त्या मंडळीचे विसर्जन होऊन १९२२-२३ साली गोरे 'यशवंत संगीत मंडळी'ला जाऊन मिळाले. पुढे ते १९३३-पर्यंत हिराबाई बडोदेकरांच्या नाटक मंडळींत कामे करीत. नंतर एक-दोन सिनेमाकंपन्यांत काम करून ते वाईला स्थायिक झाले व १९४०-मध्ये निधन पावले.

भाऊराव कोल्हटकरांच्या अमदानीतील गोऱ्यांच्या स्त्रीभूमिका एखाद्या तेजस्वी तारकेप्रमाणे चमकू लागल्या होत्या. अत्यंत स्पष्ट शब्दोच्चार आणि बेतशीर पण तेजस्वी गायन हे गोऱ्यांचे गुणविशेष शेवटपर्यंत कायम होते. त्यांचा आवाज अत्यंत मधुर, जव्हारीदार व खणखणीत. वाणी इतकी अस्खलित की, नमुनेदार वाणी म्हणून तिकडे बोट दाखवावे. 'मूकनायका'तील सरोजिनीच्या भूमिकेप्रमाणे त्यांनी नंतर विक्रांताच्या भूमिकेतही लौकिक मिळविला होता. त्यांनी गायलेल्या चारुदत्ताच्या पदांची फार वाखाणणी होत असे. परंतु गोऱ्यांच्या नावाशी आणि आठवणीशी नेहमी अभेद्यपणे एकरूप राहिलेली त्यांची भूमिका म्हणजे 'विद्याहरणा'तील शुक्राचार्यांची ! शुक्राचार्यांच्या भूमिकेमुळे त्यांनी टेंबे-गंधर्वांना-देखील बाजूला लोटले, असे गंधर्वाभिमानी रसिकही मान्य करीत असत. (भा. रा. ढे.)

२. अंजनीबाई मालपेकर

[२२ एप्रिल १८८३–७ ऑगस्ट १९७४]

गोव्यातील मालपे गावचे पाच पिढ्यांचे कलावंत घराणे. गुजाबाई, मोगाबाई, नबुबाई, अंजनीबाई असा वंश. देवस्थानच्या परिसरामुळे संस्कृताचे काही संस्कार घराण्यातच. नबुबाई मुंबईला आल्या. अंजनीबाईंचे शिक्षण ठाकुरद्वारातील नव्या वाडीतील मिशनरी शाळेत झाले. त्यांची सखी हिराबाई पेडणेकर. मराठी-इंग्रजी दोघीही उत्तम शिकल्या. शिवाय, गुर्जरशास्त्र्यांकडे संस्कृताचे अध्ययनही झाले. नंतर अंजनीबाई एका मुनशीजवळ उर्दू व फार्सीही ('अरबी' नव्हे,) उत्तम शिकल्या. १८९१-मध्ये आठव्या वर्षी त्या नझीरखाँ भेंडीबाजारवाल्यांच्या गंडाबांध शागीर्द झाल्या. २९ वर्षे त्यांच्याजवळ आणि (१९२०–२३) तीन वर्षे नझीरखाँचे धाकटे बंधू खादीम हुसेन ह्यांजवळ त्यांचे शिक्षण झाले. त्यांचे थोरले बंधू छज्जूखाँ ह्यांजकडून कित्येक ध्रुपदे, होऱ्या, टप्पेही त्यांना मिळालेले होते. बंदेअलींच्या शैलीचा फारच प्रभाव बाई('माई')वर पडला आणि त्या धर्तीवर मींड-सूत-मुर्की-घसीट यांचे वळण नेले. भातखंड्यांनाही केवळ गुरुबंधू म्हणून नव्हे, तर शास्त्रकार म्हणून माई मानीत. १८९९-मध्ये ग्रँट रोड पुलाजवळच्या मुझफ्फराबाद हॉलमध्ये माईंचा पहिला जलसा झाला व त्याने सारा रसिकवर्ग चकित झाला. अतिशय धनाढ्यांकडे मैफली झाल्या. लाखो रुपये मिळाले. माई अतिशय सुंदर.

त्यातून तेजस्वी, सुसंस्कृत, अभिजात वृत्तीच्या; रवि वर्म्याने कित्येक चित्रांसाठी मॉडेल म्हणून निवडलेल्या. त्यातून आवाज स्निग्धमधुर, तरी बांगडीसारखा खणखणीत, अतिशय सुरीला. उच्चार अगदी स्पष्ट—पण कठोर नव्हेत,—आणि चिजेचा अर्थ व भाव व्यक्त करणारे. अलोट संग्रह जवळ असूनही रागविस्तार एका मर्यादेबाहेर करीत बसावयाच्या नाहीत. इतक्या गुणांमुळे त्या हिंदुस्थानभर वाखाणल्या गेल्या. संस्थानिक, जहागिरदार, पैशाच्या बळावर मान्यवर ठरलेले अशा परप्रांतीयांनीही सन्मान केला. त्यातून जे अनुभव आले, त्यांना विटून १९२३-मध्ये मुंबईच्या टाउन हॉलमध्ये शेवटचा मोठा जलसा करून बाई मैफिलीतून निवृत्त झाल्या. मात्र घरी कोणी काही विचारायला आला, तर पात्रापात्र पाहून विद्यादान, कलादान करीत; हा क्रम मरेपर्यंत. अंगाचा काटकोन झाला तरी स्मरण, बुद्धी, कंठ सर्व पूर्ववत शाबूत होती. परस्थ कलावंतांचे आर्जवाने स्वागत करीत. योग्यतेनुसार परामर्श घेत.

माई मूळच्या सात्त्विक. त्यातून विचारी, आध्यात्मिक. मात्र १९०२-मध्ये त्यांचा आवाज खराब झाला, तो केडगावच्या नारायणबुवांच्या कृपेने पूर्ववत झाला. या श्रद्धेने त्यांची वृत्ती गुरुपरायण झाली; इतकी की, केनेडी ब्रिजच्या (पवनपूल, पाउंडाचा पूल) ऑपेरा हाउसकडील उताराल्गतच्या आपल्या घराला त्यांनी 'नारायणाश्रम' हे नाव दिले.

१८९९-मध्ये वयाच्या सोळाव्या आणि पहिल्याच जलशाच्या वर्षी माईंनी मुंबईचे एक श्रीमंत व्यापारी विसनजी भगवानदास वेद यांना देवाच्या साक्षीने माळ घातली. एक मुलगा (बाबा) झाला. १९२७-मध्ये विसनजी दहा लाखांचे कर्ज ठेवून निधन पावले. माईंनी पै-पै कर्ज चुकते केलेच, शिवाय अविरत दानधर्म केला. अखेरची काही वर्षे स्वतः उभारलेले मोठे घर सोडून भटवाडीमध्ये छोट्या घरात त्यांना वास्तव्य करावे लागले. पण त्यांनी मनाचा तोल, औदार्य, रसिकपणा अबाधित ठेवला.

गौहरजान, कालीजान, विद्याधरी, सिद्धेश्वरी, रसूलन अशा थोर गायिकांचे माई हे मुंबईतील एक आरामस्थानच होते. बंदिशींची देवघेवही त्या करीत. अल्लादियाखाँ, मंजेखाँ, फैयाझखाँ, बाळकृष्णबुवा, एकनाथ पंडित, अब्दुल करीम, मुरादखाँ अशा भिन्नभिन्न बुजुर्गांबद्दल माईंना समान आदर असे; 'घराण्या'चा खोटा वडेजाव त्यांनी मांडला नाही. बालगंधर्वांपासून कुमार गंधर्वांपर्यंत आणि अमान अलीपासून गुलाम अलीपर्यंत कित्येक कलावंत माईंना मानीत, त्यांजकडून काही मिळवीतही. माईंच्या मागे त्यांची शिष्यपरंपरा नाही. जानोरीकरांसारखे कोणी-कोणी माईंकडून काही शिकून गेले. त्या थोडक्या पुंजीवरही त्यांचा निर्वाह व्हावा, अशी ती विद्याकला आहे. (श. वि. गो.)

प्रकरण सहावे

हार्मोनिअमच्या कोणत्याही पट्टीवर मामुली रागरागिणी आणि सर्व प्रकारची पद्ये सफाईने वाजविता आली, म्हणजे बोटांचे तंत्र फारसे शिल्लक राहत नाही. त्यापुढील व्यासंग मुख्यत्वे बौद्धिक असतो. गायन-वादनाचे अनेक प्रकार ऐकून ते बुद्धीमध्ये ज्या प्रमाणात मुरतात, त्या प्रमाणात ते अंगुलींत उतरतात व त्या मानाने हार्मोनिअमवर किंवा इतर कोणत्याही वाद्यांवर प्रभुत्व साध्य होते. अर्थात ह्या क्रमाला कधीही सीमा नसते, आणि त्यामुळे संगीताचा व्यासंग पूर्ण झाला, असे केव्हाही म्हणता येत नाही. गायनात कंठाचे व वादनात अंगुलींचे स्वरस्थानांवर प्रभुत्व प्रस्थापित झाल्यानंतरच अथांग संगीताच्या खऱ्या व्यासंगाला सुरवात होते, असे म्हणणे चुकीचे किंवा अतिशयोक्तीचे होणार नाही. आणि ह्याच न्यायाने बोटांची तयारी झाल्यानंतरच माझ्या व्यासंगाची खरी सुरवात झाली. त्यापूर्वीचा लौकिक म्हणजे श्रोत्यांनी केलेले कौतुक इतकेच मी मनात जाणून होतो. मात्र मला त्या कौतुकाची किंमत केव्हाही कमी वाटली नाही; कारण ह्या कौतुकामुळेच अनेक नामांकित गायक-वादकांच्या बैठकीत बसण्याचे आणि त्यांचा व्यक्तिशः लोभ संपादन करण्याचे भाग्य मला लाभले. माझ्या व्यासंगाला जे अल्पसे गोड फळ आले, त्याचे सर्व श्रेय अशा कलावानांच्या कृपेलाच देणे जरूर आहे.

संगीताचा पेशा पत्करण्याची तयारी व त्याप्रीत्यर्थ मुबलक पैसा खर्च करण्याची ऐपत असेल, तर ही विद्या थोडी एकसूत्री हस्तगत होते. वरील दोन्ही गोष्टींचा माझ्याजवळ अभाव असल्यामुळे कलावानांचा लोभ संपादन करूनच ही विद्या मला मुंगीच्या पावलाने व हाताच्या ओंजळीने हस्तगत करून घ्यावी लागली, आणि अजूनही लागत आहे. माझ्या व्यासंगाच्या ऐन उमेदीमध्ये सुदैवाने उच्च दर्ज्याचे अनेक कलावंत हयात होते, आणि त्यांचे दक्षिणेत वास्तव्यही झाले; त्यामुळे त्यांपैकी अनेकांच्या सहवासापासून मला लाभ करून घेता आला. अलीकडे दहा-पाच वर्षांत संगीताबाबत जनतेमध्ये जिज्ञासा बळावली आहे. व्यासंगाची हौसही बऱ्याच तरुणांमध्ये आढळून येत आहे. परंतु कलेच्या कर्तबगारीपेक्षा शास्त्राची वाच्यता वाढल्यामुळे व्यासंग्यांपुढे कलाकुशल आदर्श फारसे राहिले नाहीत. त्यामुळे जे काही संगीतशिक्षण हल्ली मिळते, ते छापील ठशाचे झाले आहे. शिवाय आजच्या कलावंतांमध्ये घराण्याचा अवास्तव अभिमान, शास्त्राचे प्रमाण, कृतीची

वाण इत्यादी साथी फैलावल्यामुळे जिज्ञासूंचा बुद्धिभेद आणि व्यासंगेच्छूंची दिशाभूल मात्र होत आहे.

पंचवीस-तीस वर्षांपूर्वी मुंबई, पुणे इत्यादी प्रमुख शहरांतून आज ह्या गवयाच्या येथे, उद्या त्या वादकाच्या घरी, गुरुवारी अमक्याच्या मठीत अशा सर्व प्रकारच्या विद्यमान असलेल्या गायक-वादकांच्या प्रेमाच्या बैठकी झडत असत. अशा मैफलींमधून संगीत-शास्त्राची शाब्दिक चर्चा होत नसून संगीत-कलेतील प्रत्येकाची विशिष्ट करामत ऐकायला मिळत असे. स्पर्धा असली, तरी ती प्रतिष्ठित व पथ्यकर; अहमहमिका असली, तरी सोज्ज्वळ. दुसऱ्याचा शाब्दिक तिरस्कार करून आपला दर्जा संभाळण्यापेक्षा प्रत्यक्ष करामतीने आपला आणि आपल्या घराण्याचा बाणा सांभाळण्याकडे त्या वेळी प्रवृत्ती असे. संगीताची तालस्वराने चर्चा होत असे, — भाषेने होत नसे.

आता मनू बदलला आहे. संगीताचे शिक्षण लिपीच्या द्वारे द्यावे लागत आहे. अर्थातच संगीताची चर्चा लेखनाच्या व व्याख्यानाच्या द्वारे करून आपापल्या गुरुपरंपरेची प्रतिष्ठा प्रस्थापित करावी लागत आहे. निरनिराळ्या परंपरेचे चालू पिढीतील गायक-वादक प्रेमाने एके ठिकाणी जमून गायनवादनाचा एकमेकांनी आस्वाद घेतल्याची वदंता अलीकडे कधी कानांवरही येत नाही. कदाचित आपल्या खास परंपरेची एकसूत्री गायन-पद्धती कोणाही अनुयायाकडे निर्भेळ नसल्यामुळे शाब्दिक अवडंबराचा आश्रय करण्यावाचून त्यांना गत्यंतर नसेल. ज्या कोणापाशी परंपरायुक्त निर्भेळ पद्धती चुकून राहिली आहे, ते बिचारे शब्दवाद करीतही नाहीत. संगीत नादलहरींतून हे वाक्तांडव कोणामुळे व केव्हापासून निर्माण झाले, त्याचा ऊहापोह करण्याने आता काहीच फायदा नाही. शिवाय, माझ्या व्यासंगाला त्याची झळ लागली नसल्यामुळे व्यक्तिनिर्देशाचे पुण्य जोडण्याचा मला अधिकारही नाही.

ज्या-ज्या अलौकिक गायकवादकांच्या कमी-अधिक सहवासाने माझ्या ग्रहणशक्तीवर निरनिराळे पुसट संस्कार झाले व काही सखोल ठसे उमटले, त्यांत अमुक ठसा अमक्याचा, अमुक पडछाया अमक्याची, अशा शब्दावडंबराने निर्देश करणे किंवा कल्पना देणे अगर वाचकांना त्याची कल्पना येणे अशक्य आहे. कारण ह्या गोष्टी प्रत्यक्ष ऐकूनच ठरविण्याच्या असतात. शिवाय, ज्या काहींच्या सहवासाने व श्रवणाने माझ्या संगीतव्यासंगाचे संवर्धन आणि पुष्टीकरण झाले, त्यांच्या असामान्य कलाविलासापैकी अत्यंत अल्पसाच अंश मला हस्तगत करता आला. त्याची शब्दानेच काय, पण प्रत्यक्ष हार्मोनियमवादन-प्रयोगानेही कल्पना देणे म्हणजे त्यांच्या दिव्य कलेचे व्यंगचित्र काढण्याचा पोरकटपणा होईल! श्रोत्यांना परिचित अशा कलावानांच्या पद्धतीची आठवण मुद्दाम सांगून करण्याची केव्हाही गरज नसते — आपल्यात तशी कर्तबगारी असेल, तर त्यांना आपोआपच अशी आठवण येते. बरे, श्रोत्यांना परिचित नसेल, तर त्या कलावानांचा उल्लेख करून काय उपयोग? ही अमक्याची तान, ही फलाण्याची उपज, हे भर मैफलीत सांगण्याचा मोह अलीकडे बऱ्याच व्यक्तींना आवरेनासा झाला आहे. एखादे वेळी 'तुमची स्वतःची तान-उपज कोणती?' असे विचारण्याचा मोह श्रोत्यांनाही होण्याचा संभव आहे.

वरील प्रकारचा अव्यापारेषु व्यापार करण्याचा मोह आवरून ज्या-ज्या कलावंतांचा सहवास मला घडला, त्यांच्या विविध गुणांचे माझ्या समजुतीप्रमाणे प्रसंगानुसार वर्णन करणे हाच श्रेयस्कर मार्ग आहे.

महालक्ष्मीच्या नवरात्रोत्सवाचा पाचवा किंवा सहावा दिवस असेल. जुन्या राजवाड्यातील देवीपुढे आज गायक वादकांची विशेष गर्दी होती. बाळकृष्णबुवा, पोरेबुवा, केशवबुवा गोगटे, ह. भ. प. नारायणबुवा गोगटे[1] (त्यांच्या कीर्तनातील गायनापुढे किर्लोस्कर मंडळीची नाटकेही बंद पडत, अशी आख्यायिका होती!), गणपतिबुवा गोखले[2] आणि त्या वेळचे कितीतरी गुणिजन उपस्थित होते. सर्वांची नजर दरवाजाकडे वरचेवर वळत होती. "महाराजांची स्वारी आज येणार आहे का?" म्हणून मी एकाला विचारले. "महाराजांची काही वर्दी नाही; पण महाराजांच्या शिफारसीचे कोणी नवे गवयी येणार आहेत," असे एका माहितगाराने सांगितले.

इतक्यात अपरिचित पेहरावाचे उत्तरेकडील धर्तीचे साफे बांधलेले, भरदार गालमिश्या असलेले दोन रुबाबदार पुरुष आले. देवीच्या संस्थानी गवयी मंडळीने त्यांचा सत्कार केल्यावर दोघेही खाली बसले. त्या अवधीत कोणाचे तरी गायन चालले होतेच. त्यानंतर ह्या नवीन गायकांना विनंती करण्यात आली. सर्व मंडळी आतुरतेने कान टवकारून बसली. दक्षिणेत ह्या गवयांचे नावही कोणी ऐकले नव्हते. रहिमतखाँ व बाळकृष्णबुवा ही दोनच नावे त्या वेळीं महाराष्ट्रात महशूर होती, — आणि अद्यापिही ती आहेत.

तंबोरे जुळवून गायन सुरू झाले. दोघांनीही चीज सुरू केली. हा प्रकार त्या वेळीं आम्हा मंडळींना नवीनच होता. दोन आवाजांच्या मिलाफामुळे चिजेचा थाट अधिकच भरदार वाटला. लय विलक्षण विलंबित होती. (नंतर चौकशीअंती समजले, की ताल आडाचौताल होता आणि राग देसकार होता.) स्वर लावण्याची पद्धती, चिजेच्या विस्ताराची योजना, उपज-अंग व तानांचा तऱ्हेवारपणा इत्यादी सर्वच प्रकार अगदी अपरिचित वाटले. लय अतिशय सावकाश असल्यामुळे प्रथम-प्रथम तज्ज्ञांनादेखील समेला "हा" करणे कठीण झाले. परंतु थोड्याच वेळाने स्वरांची उपज लयीशी इतकी एकजीव झाली की, अज्ञ व तज्ज्ञ सर्वच श्रोते त्या आड्या संथ लयीत डुलू लागले! काही वेळाने 'तू तो तोरे कारन जागी' ही त्रितालामधील किंचित जलद लयीची चीज त्यांनी म्हटली. यात गळ्याची फेक अशा चमत्कारिक रीतीने केली की, त्याची अटकळ बांधणेच अशक्य झाले. बाराच्या सुमारास देवीच्या आरतीची घंटा होताच गाणे बंद करणे भाग असे. तरी पण त्या गायनप्रकारातील एकाही अंगाचे आकलन कोणाही श्रोत्याला झाले नसूनदेखील तब्बल दोन तास केव्हा होऊन गेले, ह्याचे भानही कोणाला राहिले नाही!

जमलेल्या मंडळींची पांगापांग झाली. ह० भ० प० नारायणबुवा गोगटे, केशवबुवा गोगटे आणि अंबादासबुवा ही मंडळीं श्रीमंत पंतअमात्य बावडेकर यांच्या आश्रितांपैकी, म्हणून माझी व त्यांची माहिती झाली होती. त्यांच्या मागोमाग मी चालला आणि

हलकेच अंबादासबुवांना प्रश्न केला, "हे कोण गवई आणि त्यांनी म्हटलेला राग कोणता?"

त्यांनी मला उलट प्रश्न केला, "तुला कोणता वाटतो?"

मी चाचरत उत्तर दिले, "मला तो भूपासारखा वाटला. पण सकाळी भूप कसा गातील?"

मध्येच केशवबुवा उद्गारले, "अरे बाळ, हे उत्तरेकडचे शिफारसी गवई! कोणत्या वेळी काय गातील ते खरं!"

त्यांच्या बोलण्याने माझे काही समाधान झाले नाही. पण केशवबुवा, अंबादासबुवा हे घरंदाज गवई! माझ्या समजुतीला त्यांनी पुष्टी दिली, ह्यातच मला मोठेपणा वाटला आणि हे उत्तरेकडील गवई अशीच काहीतरी कुलंगडी करून आपली छाप बसवितात, अशीही माझी त्या वेळी भावना झाली. पुढे काही दिवसांनी मला कळून आले की, केशवबुवांची संगीताची पुंजी चार मामुली राग, काही टप्पे व अष्टपद्या वगैरेंच्या पुढे गेलेली नव्हती. आवाज मात्र गोड, नाजूक व सुरेल असे. आणि तालाचे ते बरेच खंबीर असत. त्यानंतर दुसऱ्या अशाच मंडळींकडे मी चौकशी केली, परंतु त्या रागाचे नाव कोणास सांगता येईना.

आजच्या संगीतप्रेमी वाचकांना वरील हकीकत अविश्वसनीय वाटेल. परंतु चाळीस वर्षांपूर्वी दक्षिणेतील रागरागिणींचे ज्ञान फारच मर्यादित होते. त्या काळी मुंबईस किंवा उत्तरेकडे काय स्थिती होती, हे मला खात्रीलायक सांगता येत नाही. एवढे खरे की, गेल्या चाळीस वर्षांत दक्षिणेत जे गायक आले, ते मुख्यतः ग्वाल्हेरच्या हद्दू-हसूखांच्या घराण्यातील किंवा त्या परंपरेतील होते. उच्च संगीताचा महाराष्ट्रात मुख्यत्वे ज्यांनी प्रसार केला, त्यांत कै. बाळकृष्णबुवांचे नाव केव्हाही अग्रभागी राहील. बाळकृष्ण-बुवांच्यापाशी चिजांचा संग्रहही बराच होता. तेव्हा अर्थात अनेक रागरागिणी त्यांना अवगत असणारच. परंतु त्यांनी आणि ग्वाल्हेरच्या घराण्याच्या इतर गायकांनीदेखील काही ठराविक रागरागिणींचाच महाराष्ट्रीय श्रोत्यांना परिचय करून दिला. गेल्या चाळीस वर्षांत याच ठराविक रागरागिणी महाराष्ट्राच्या इतक्या परिचयाच्या होऊन गेल्या आहेत, की त्यांना 'मामुली' रागरागिणी अशी संज्ञा आजकाल प्राप्त झाली आहे; कारण गेल्या पंधरावीस वर्षांत हळूहळू 'मुष्कील' रागिणींचा व्यासंग महाराष्ट्रात अधिक प्रमणात होऊ लागला आहे. 'मामुली' व 'मुष्कील' असा रागरागिणींमध्ये भेद करण्यापेक्षा 'परिचित' व 'अपरिचित' असा निर्देश करणे अधिक उचित होईल. कारण कलावानांच्या दृष्टीने सर्वच रागरागिण्या सारख्याच रंजनक्षम आहेत आणि त्या रंजनक्षम करणे सारखेच मुष्कील आहे.

चाळीस वर्षांपूर्वी जे राग नित्य कानावर येत ते येणेप्रमाणे — सकाळी भैरव, अलैया बिलावल, जीवनपुरी, मियाँची तोडी व भैरवी; त्यानंतर सारंग, पुढे क्वचित गौडसारंग; तिसऱ्या प्रहरी धनाश्री (हल्ली हा राग प्रचारात नाही), मुलतानी; संध्याकाळी पूर्वी,

पूरिया-धनाश्री; दिवे लागल्यानंतर यमन, भूप, बिहाग, हमीर, कामोद, केदार; त्यानंतर बागेश्री, बहार, दरबारी, वसंत, सोहनी, मालकंस, ललित हे राग; तिलंग, खमाज, काफी, झिंजोटी, भैरवी या रागिणी अथवा जिल्हे. अगदी क्वचित प्रसंगीच छायानट, जयजयवंती पूरिया, मियाँ मल्हार हे राग ऐकायला मिळायचे.

याचा अर्थ असा नव्हे की, त्या वेळच्या गायकांना ह्याव्यतिरिक्त रागरागिणी माहीतच नव्हत्या. इतर अनेक राग त्यांना माहीत असतील; तरी पण गळ्यावर चढलेले आणि मैफलीत नेहमी ऐकायला मिळणारे हे वरील पंचवीसतीस राग होते. सांगितले तर कोणाला खरे वाटणार नाही, परंतु भीमपलास, अडाणा, देसकार, शंकरा हे त्या वेळी अपरिचित रागांपैकी होते. आजमितीला हे राग 'मामुली' सदरात गणले जात आहेत.

वरील रागरागिणींमध्ये गेल्या चाळीस वर्षांत कोणकोणत्या रागांची कालक्रमाने भर पडली व त्यांपैकी कोणते राग अतिपरिचयामुळे लौकरच 'मामुली' या सदरात जाण्याची चिन्हे आहेत, त्यांचा नामनिर्देश केला म्हणजे गेल्या चाळीस वर्षांच्या कालात महाराष्ट्रातील संगीतव्यासंगात किती रागांची भर पडत गेली, याची कल्पना येईल. खेरीज प्रत्येक गायकाच्या संग्रही व पुस्तकांतून अनेक अपरिचित रागांच्या चिजा सापडतील; परंतु त्या श्रोत्यांच्या कानांवर फारशा आल्या नाहीत. माझ्या आठवणीत प्रचारात आलेले राग म्हणजे शंकरा, भीमपलास, श्यामकल्याण, खंबावती (खमाज अंगाची), दुर्गा, खंबावती, बागेश्री, देसकार, अडाणा, तिलककामोद, सुहा-कानडा, नंद, नायकी कानडा, बिहागडा, शुद्धसारंग, मालश्री, मारवा, पटदीप, काफीकानडा, मारूबिहाग, जैत, ललितागौरी, गौरी, पटबिहाग, बिहागनाट, आसावरी (कोमल रिखबाची), खोखर, सावनी, विलासखानी, बहादुरी, खट वगैरे.

वरीलपैकी भीमपलास, शंकरा, दुर्गा, देसकार, अडाणा, तिलककामोद, पटदीप हे राग 'मामुली' या सदरात गणले जात आहेत. आणि सुहा-कानडा, काफी-कानडा, नायकी कानडा, शुद्धसारंग हे मामुली होण्याच्या मार्गाला लागले आहेत. इतर राग क्वचित ऐकायला मिळतात आणि ते 'मुष्कील' या सदरात अद्यापि मानले जात आहेत.

मामुली व मुष्कील या भेदांचे विद्यमान गमक म्हणजे कोणाही भल्याबुऱ्या गायकाला ज्या रागात बेछूट गाता येणे आज आवश्यक वाटते आणि ज्या रागांचा कोणीही गायक कमीअधिक प्रमाणात विस्तार करू शकतो आणि कोणाही वस्तादाला जो कोणाही शिष्याला शिकविल्याचून गत्यंतर नसते, तो राग मामुली होण्याच्या मार्गाला लागला आहे, असे समजावे. आणि ज्या रागाची तालीम घेऊनदेखील घोकीव तानपलट्यांपलीकडे अधिक विस्ताराची दिशा दिसत नाही आणि ज्याचे स्वरूप श्रोत्यांना तर नाहीच, पण वस्तादांखेरीज खुद्द गाणारालाही कळत नाही, त्याला मुष्कील राग म्हणावे.

उपरिनिर्दिष्ट नवीन-नवीन रागरागिणींची भर महाराष्ट्राच्या संगीतज्ञानात पडली त्याला कोणकोणत्या संगीततज्ज्ञ विभूती कारणीभूत झाल्या, त्यांचा नामनिर्देश प्रसंगोपात्त थोड्याशा विस्ताराने करणे योग्य होईल. अर्थात व्यक्तिशः मला जसजसे हे राग ऐकण्याचे

प्रसंग आले, तसतसा मी त्यांचा उल्लेख करू शकणार. माझ्या पूर्वीदेखील पुष्कळांनी हे अपरिचित राग ऐकले असतील; परंतु माझे उल्लेख अर्थातच माझ्या अनुभवावरच आधारलेले असणार.

परीक्षेच्या एका वार्षिक वारीला मी अगाऊ महिनाभर अभ्यासाच्या निमित्ताने मुंबईस आलो. कांदेवाडीत एका स्नेह्याच्या घरी उतरण्याचा इरादा होता. सदाशिव-गल्लीच्या तोंडाला गाडी आली असेल, इतक्यात किर्लोस्कर-मंडळींतील एक उत्साही तरुण बाबूराव गाडे यांनी पाहिले आणि अत्यंत आग्रहाने मंडळींतच ते मला प्रथम घेऊन गेले. त्या वेळी शेणव्याच्या कांदेवाडीत मंडळींचा मुक्काम होता. मंडळींतील मुलाबाळांनी-सुद्धा कंपनीच्या स्नेहीहितचिंतकांना खुशाल पाहुणे म्हणून घेऊन यावे व त्यांची रीतसर बडदास्त ठेवावी. तशातून कंपनीतील गाणाऱ्या-वाजविणाऱ्या सर्वांशीच माझी कोल्हापुरास ओळख झालेली होतीच. जेवण झाल्यावर रा. चिंतोबा गुरव मला म्हणाले, "काय गोविंदराव, मुक्काम आहे ना? उद्या रविवार आहे आणि सकाळी आमच्या बुवांचं गाणं आहे. येणार ना तुम्ही? आयती संधी आली आहे!"

मी विचारले, "कोणत्या बुवांचं गाणं?"

"कोणत्या बुवांचं म्हणजे? अहो, आपल्या भास्करबुवांचं! आम्हांला दुसरे कोणी बुवा माहीत नाहीत. बस्स! एक भास्करबुवा!"

भास्करबुवांचे नाव मी अनेकांच्या तोंडी ऐकले होते आणि त्यांचे गाणे ऐकण्याची संधी लगेच आली, ह्याचा मला आनंदही झाला. परंतु चिंतोबांच्या बोलण्यात मला एक प्रकारचा अवास्तव आवेश दिसून आला. इतरांच्या गायकीविषयी तुच्छतेचा ध्वनीही त्यातून निघाला. शिवाय, गाणे ऐकायला मिळाले नाही आणि नुसतीच एकतर्फी तारीफ ऐकावी लागली म्हणजे त्या गाण्याविषयी केव्हा-केव्हा उगाचच आपल्या मनात एक प्रकारचा उलटा ग्रह निर्माण होतो, असा अनुभव आहे. माझीही अशीच थोडीशी मनःस्थिती झाली आणि अशा दूषित पूर्वग्रहाने मी दुसऱ्या दिवशी गायन ऐकण्यास गेलो.

ग्रँट रोड स्टेशनच्या बाजूला डॉ. भालचंद्र यांच्या चाळीमध्ये कारवारी कुटुंबे राहतात. त्यांनी भास्करबुवांची पाच-सहा गाणी केली होती आणि ही बिदागीची गाणी संपल्यानंतर आजचे गाणे त्या मंडळींना प्रेमाचा प्रत्युपहार म्हणून भास्कररावांनी स्वेच्छेने बहाल केले होते. रस्त्याने जाता-जाता चिंतोबा ही हकीकत मोठ्या अभिमानपूर्ण आवेशाने मला सांगत होते. बुवांच्या दिलदार प्रेमळ स्वभावाचे मला कौतुक वाटले, पण त्याबरोबर एकाच गवयाची ओळीने पाचसहा गाणी ऐकणाऱ्या मंडळींच्या एककल्लीपणाचेही त्या वेळी मला आश्चर्य वाटले!

एकदाचे आम्ही गाण्याच्या ठिकाणी आलो. आधल्या दिवशी नाटक असल्यामुळे चिंतोबांना घरातून बाहेर पडायला वेळ झाला होता. नऊ वाजता गाणे सुरू झाले आणि आम्ही साडेदहाच्या सुमाराला तेथे पोहोंचलो. जिना चढताना तानांचा गडगडाट ऐकू आला. केव्हा एकदा वर पोहोंचतो असे मला झाले. जागा लहानशी आणि गर्दी – चिक्कार मात्र

नाही—शेलक्या रसिकांची. चिंतोबांच्या मागोमाग मीही घुसलो. तोडीची जलद लयीची चीज चालू होती. अखेरच्या चारदोन चक्रीपेचांच्या ताना घेऊन लोकांच्या वाहवाच्या जल्लोषात बुवांनी तबल्यावर हात ठेवला.

मला वाटले, गाणे संपले—आपण खरे दुर्दैवी! पण नाही. तंबोरे सुरू होते. क्षणभराने हसतमुखाने व विजयी मुद्रेने बुवांनी 'म्हारे डेरे आवो' ही चीज सुरू केली. जीवनपुरीलाच आसावरी म्हणण्याची त्या वेळी महाराष्ट्रात वहिवाट होती. 'गंधारी', 'देशी' या कानावरही नसत. अर्थात यांच्यामधील भेदभाव गायनात संभाळणारे गवयी व ते समजणारे श्रोते त्या वेळी दुर्मिळ! 'देसकारा'त देस रागाचे अंग नाही आणि 'देशी' ही नावावरून देस रागाची भार्या म्हणावी, तर तिच्यातही देस रागाचे कुठेच अंग नाही, याचा अचंबा वाटण्याइतकीच संगीतप्रेमी श्रोत्यांची मजल त्या वेळी गेली होती. मीही त्यांपैकीच! आस्ताई पुरी करून समेचे तोंड येताच जणू काय पायातील नूपुर न वाजविता ललितसुंदर गतीने लयबद्ध पावले टाकीत कोणी परीच आपल्यापुढे एकदम उभी राहिली, असा भास झाला. 'अहाहा!' असा एकच प्रशंसोद्‌गार सर्व श्रोत्यांच्या मुखातून बाहेर पडला आणि अकारण झालेला माझा पूर्वग्रह हालणाऱ्या दाताप्रमाणे मुळातून सुटून 'अहाहा'च्या रूपाने बाहेर पडला.

पुढे चिजेचा विस्तार भरदार स्वरांनी आणि पीळदार आलापांनी सुरू झाला. रागिणीची विशिष्ट स्वरांगे खुलवून सजातीय इतर पुढे-पुढे करणाऱ्या रागिणीपासून तिला बचावून गर्दीतून वळसे घेत, कोणाला धक्का न देता, लयीशी लीला करीत ती रागिणी लडिवाळ सुखाने समेचे चुंबन घेत असे. आणि हे ललितविलास प्रत्येक आवर्तनाला वैचित्र्यपूर्ण व अधिक उत्कट असे वाटत. माझ्याप्रमाणे इतर श्रोतेही कुतूहलपूर्वक एकमेकांकडे पाहू लागले. ही रागिणी कोणती हे जाणण्याची साहजिकच प्रत्येकामध्ये जिज्ञासा झाली. इतक्यात पुरुषोत्तमराव तेलंग—मंगेशराव[३] तेलंग, बीनकार यांचे बंधू—मोठ्याने कोणाच्या कानात ओरडले, "ये देशी है." श्रोत्यांचा जीव खाली पडला. चिजेचा रंग उत्तरोत्तर वाढतच चालला. काही श्रोते सद्‌गदित झाले आणि डोळ्यांत ओथंबलेले अश्रू पुसण्याचेही त्यांना भान राहिले नाही. तासभर या मुष्कील रागिणीचा विविध विलास दाखवून भास्कररावांनी गायन पुरे केले.

आजपर्यंत मी बऱ्याच गायकांच्या तोंडून ही 'देशी' रागिणी ऐकली; परंतु त्यात पंचवीस वर्षांपूर्वी ऐकलेले तीनच प्रसंग मला अद्यापि आठवतात. वर वर्णन केलेली भास्कररावांनी गायलेली, बडोद्यास फैयाजखाँसाहेब यांनी गाइलेली आणि ठाकुरद्वारी नाना शंकरशेठच्या बंगल्यात गायनसम्राट अल्लादियाखाँसाहेब यांनी गाइलेली, अशा तीन प्रसंगी 'देशी' ऐकण्याचा भाग्ययोग माझ्या वाट्याला आला. इंदुरास वजीरजानबाईंनीही मला ही रागिणी सुंदर गाऊन दाखविली. या बाई गोहरजानच्या समकालीन होत. अद्यापि या इंदूर दरबारच्या नोकर आहेत.

गेल्या दहापंधरा वर्षांत हा राग अनेकांच्या तोंडी झाला आहे. मराठी रंगभूमीवर-

देखील त्याला स्थान मिळाले आहे. रागाच्या लोकप्रियतेचे हे एक गमक आहे. रागाचे गुणधर्म संभाळून सर्वच गायक आपापल्या परी त्याला आळवतात.

भास्कररावांचे गायन ऐकायला बसलो आणि दहापाच मिनिटांनी मला ते असामान्य असे वाटले. आणि संपल्यानंतर त्याविषयी विचार करू लागलो. त्यांच्या पद्धतीत जे विशेष गुण दिसले त्यांपैकी पहिला म्हणजे चिजेचा बांधेसूदपणा. गायकमंडळीत 'बंदीष' म्हणून ज्याला म्हणतात ती नुसती चीज म्हटली, तरी तिच्यामध्ये कोठे विस्कळितपणा किंवा एखादा अवयव चिकटवलेला किंवा ओढाताण करून कशी तरी तालाच्या साचात बसविलेली अशी ती दिसत नसे. चिजेचे अंगभूत अलंकारदेखील अशा ऐटीने चढविलेले असत की, अलंकारांमुळे चिजेची शोभा वाढली की चिजेमुळे त्या अलंकारांना नवीन शोभा प्राप्त झाली, याचा संदेह पडत असे. अलंकार आहेत म्हणून ते चिजेवर लादले गेले, असे वाटत नसे. सारांश, त्यांच्या चिजेच्या मांडणीत गलथानपणा किंवा थलथलीत-पणा केव्हाही दिसून येत नसे.

दुसरी गोष्ट अशी की, रागाची प्रमुख अंगे दाखविताना आणि त्याचा शुद्धपणा राखताना जी विशिष्ट स्वररचना पुढे मांडावी लागते त्या वेळी त्या स्वरांना कृत्रिम ओढून-ताणून उठाव देऊन भास्करबुवा रागाची रसहानी करीत नसत.

तिसरी गोष्ट म्हणजे चिजेतील प्रत्येक शब्दाचा उच्चार स्पष्ट असे; परंतु तो कटकटीत, रसहीन व कर्णकटू नसे. प्रत्येक अक्षर स्वरलहरींत जणू काय हेलकावे घेत आहे असे वाटे.

त्यांच्या आयुष्याच्या अखेरच्या दहापंधरा वर्षांत ते अपरिचित किंवा 'मुष्कील' रागही मैफलीत गात असत, आणि त्यांच्या चित्ताकर्षक मांडणीमुळे अशा बऱ्याच रागांची आवड आणि जिज्ञासा महाराष्ट्रीय गायकांमध्ये व श्रोत्यांमध्ये निर्माण होऊ लागली.

भास्कररावांच्या हयातीत मी त्यांची शेकडो गाणी ऐकली आणि अखेरपर्यंत त्या प्रत्येकामध्ये वरील गुणांचा उत्कर्ष कमी न होता वाढत्या प्रमाणात मला आढळून आला. भास्कररावांच्या गायनकलेचा व त्यांच्या इतर गुणांचा गौरव मी 'रत्नाकरा'तील लेखांमध्ये थोड्या विस्ताराने केला होता. त्याची पुनरुक्ती या लेखमालेत करणे युक्त होणार नाही.

एक दिवस भास्करबुवा किर्लोस्कर मंडळीत जेवायला आले होते. तेथे माझा आणि त्यांचा परिचय झाला. हा दिवस माझ्या संगीतव्यासंगातील पर्वणीसारखा आहे.

मुंबईस 'स्टयूडंट्स् ब्रदरहुड' या नावाची फॅशनेबल लोकांमुळे गाजावाजा झालेली संस्था होती – अद्यापीही आहे वाटते. त्या संस्थेचे वार्षिक संमेलन किंवा मासिक सोहळा गिरगावमध्ये मंगळदास वाडीत होता. त्या संमेलनाला कै. कामत, वकील स्मॉल कॉज कोर्ट, यांनी मला आग्रहाने नेले. मुंबईतील त्या वेळच्या बऱ्याच फॅशनेबल मंडळींची व माझी त्यांनी ओळख करून दिली. बंगल्याचे मालक त्रिभुवनदास मंगळदास हे तेथे होतेच. थोडीशी पेटी वाजविण्याचा आग्रह, मंडळीचे पेटीभोवती जमा होणे, नंतर टाळ्या वाजविणे इत्यादि पाश्चात्त्य पद्धतीचे पोषाखी प्रकार त्या वेळी मला प्रथम अनुभवायला

मिळाले. "त्रिभुवनदास शेठचे जामात विठ्ठलदास द्वारकादास[४] यांच्याकडे दोन दिवसांनी गायन आहे, तेव्हा मी तुम्हांला घेऊन जाईन," वगैरे गोष्टी झाल्या आणि त्याप्रमाणे ते मला घेऊन गेले. गाणे भास्कररावांचे होते. त्या दिवशी त्यांच्या गाण्याची साथ करण्याची संधी मला मिळाली. हे दुसरे गायन ऐकल्यानंतर मी बुवांना माझे संगीतविषयक आराध्य दैवत समजू लागलो. बुवांनाही माझ्या ग्रहणशक्तीचे कौतुक वाटले आणि प्रेमळ निरपेक्ष सद्गुरू होऊन संगीतविषयात माझ्या प्रगतीचा मार्ग त्यांनी सुलभ केला.

विठ्ठलदास द्वारकादास (व त्यांचा त्या वेळेचा कंपू) मुंबईतील धनिक वाणी व भाटिये इत्यादी समाजामध्ये उच्च संगीतकलेचे मार्मिक चाहते आणि भोक्ते म्हणून गणले जात असत. मुंबईतील त्या वेळच्या बहुतेक गुणिजनांची व त्यांची चांगली जानपछान असे व त्यांच्या शिफारसीमुळे अनेक कलावानांचा धनिकांकडूनच परामर्श घेतला जात असे. या गृहस्थांना आणि त्यांच्या निवडक मित्रमंडळाला माझ्या पेटीवादनाचे आणि त्याहीपेक्षा माझ्या संगीताच्या नादाचे अतिशय कौतुक वाटले आणि लवकरच त्यांच्या त्या 'टिपटॉप' कंपूत मी एकजीव होऊन गेलो. सर्वच मंडळी रसिक व दिलदार होती आणि त्यांच्या अकृत्रिम स्नेहभावामुळे आणि भास्कररावांच्या सहवासामुळे पुढे सहासात वर्षांचा मुंबईतील माझा काल संगीताला सर्वतोपरी पोषक असा गेला.

याच वेळी विठ्ठलदासशेठ यांनी मला मुंबईतील 'गायनोत्तेजक मंडळ' या संस्थेत एक दिवस सायंकाळी नेले. त्या वेळी कै. रा. सा. भातखंडे यांचा व माझा परिचय झाला. 'हिंदुस्थानी संगीतपद्धति' या नावाची त्यांची उत्कृष्ट पुस्तके त्या वेळी प्रसिद्ध झाली होती की नाही, हे आता मला स्मरत नाही. माझी व रावसाहेब भातखंडे यांची भेट झाली त्या वेळी नजीरखाँ (अंजनीबाईचे गुरू) यांच्याबरोबर तिलककामोद रागाची ते चर्चा करीत होते.

नजीरखाँ, छज्जूखाँ व खादिम हुसेनखाँ[५] अशी त्या वेळी मुंबईस जाडी प्रस्थे होती. यांनी बहुतेक सर्व मुंबई व्यापली होती. म्हणजे बहुतेक गाणाऱ्या नायकिणींना या तीन बंधूंपैकी कोणाची तरी तालीम असे. छज्जूखाँ हे ध्रुपदिये, नजीरखाँ स्वराचा सूक्ष्मपणा पाहणारे व खादिम हुसेनखाँ हे तयार म्हणून प्रसिद्ध होते. या बंधूंपैकी कोणाचेही मैफलीतील गायन मी तर कधीच ऐकले नाही व कोणाच्या ऐकिवातही नव्हते.

तालमी देणे व गायनाच्या शास्त्राची चर्चा करणे आणि मुंबईत कोणी नवीन गायक-वादक आल्यास त्याच्या कर्तबगारीकडे न पाहता त्याला वादविवादात अडवून त्याची नाचक्की करणे आणि होता होईल तो मुंबईत त्यांची डाळ शिजू न देणे हा या त्रयीचा बाणा असे! रा. सा. भातखंडे यांच्या 'हिंदुस्थानी संगीतपद्धति' पुस्तकातून कर्त्या गायकांविषयी जी ठिकठिकाणी अनुदार चर्चा करण्यात आली आहे त्याचे मूळ कोठे आहे, हे पुढे काही दिवसांनी ती पुस्तके मला वाचावयास मिळाली त्या वेळी उमगून आले. संगीतशास्त्राची छाननी करणारे इतके सुंदर ग्रंथ क्वचितच आढळून येतील. असे असूनही वरील चर्चेमुळे ते कर्तबगार कलावानांच्या आदराला पात्र झाले नाहीत. हल्ली शास्त्रीय चर्चा वाढल्यामुळे

त्या पुस्तकांचे योग्य चीज होत आहे आणि रावसाहेब भातखंडे यांनी संगीतशास्त्रासंबंधी करून ठेवलेली कामगिरी पुष्कळांना फलप्रद होत आहे, यात संशय नाही.

रा. सा. भातखंडे व नजीरखाँ यांनी माझा परिचय करून घेतल्यावर त्यांनी पेटी ऐकण्याची इच्छा दर्शविली. मी भीत-भीत वाजवून दाखविली. "गृहस्थांच्या मुलांनी संगीताकडे इतकी प्रवृत्ती दाखविणे अत्यंत अभिनंदनीय आहे." वगैरे शब्दांत रावसाहेबांनी प्रोत्साहन दिले. त्यावरून संगीताच्या उन्नतीप्रीत्यर्थ त्यांच्या अंतःकरणात किती तळमळ होती, याची मला कल्पना आली.

आम्ही गेलो तेव्हा नजीरखाँच्या हातात सारंगी होती आणि तीवर स्वरांची सूक्ष्म छाननी करून ते रावसाहेब भातखंडे यांच्याबरोबर रागांची चर्चा करीत होते. विठ्ठलदास शेठनी ती संधी साधली आणि खाँसाहेबांना सारंगी वाजविण्याचा अतिशय आग्रह केला. "मी सारंगी वाजविणे सोडून जमाना झाला," वगैरे सबबी त्यांनी सांगितल्या; परंतु आम्हा सर्वांच्या आग्रहामुळे आणि तेथे इतर कोणीही व्यक्ती नसलेली पाहून खाँसाहेबांनी अर्धा तास तिलककामोद व पिलू असे दोन राग वाजविले. त्यानंतर मम्मनखाँ[६] बुंदेखां[७] हैदरबक्ष[८] (म्हैसूरवाले) इत्यादि अनेक कसबी लोकांचे सारंगीवादन मी ऐकिले; परंतु नजीरखाँइतका सुरेल व निर्मळ हात माझ्या ऐकण्यात नाही. अशा असामान्य दर्ज्याची वादनकला हस्तगत झाल्यावर ती त्यांनी सोडून द्यावी, याचा मला मनस्वी अचंबा वाटला. याविषयी मी विठ्ठलदास आणि भास्करराव यांना विचारता त्यांनी सांगितले, की गवई म्हणून बाणा बाळगणाऱ्यांना सारंगिया म्हणवून घेणे किंवा सारंगीशी परंपरेचादेखील संबंध कबूल करणे कमीपणाचे वाटते! प्रतिष्ठेच्या मृगजळामागे धावण्याकरिता आजन्म तपश्चर्येची तिलांजली देणे ह्या त्यागवृत्तीला तुलनाच नाही!

परीक्षेच्या या महिनाभराच्या मुक्कामात भास्कररावांची आणखी एखादी गाण्याची बैठक मी ऐकली असेल. किर्लोस्कर कंपनीत माझी नित्य फेरी असे आणि तेथे त्यांची गाठ पडे त्या वेळी कंपनीतील मुले, चिंतोबा किंवा इतर कोणीतरी त्यांच्यापुढे बसलेले असत आणि एखादी चीज बुवा त्यांना सांगत आणि लहर लागताच मधूनमधून चारदोन उपजा, ताना घेत असलेले आढळून येत. बुवांच्या प्रत्यक्ष शिक्षणाइतकाच त्यांच्या अशा सहवासापासूनही फायदा असे; कारण ते कोठेही असोत, एखादी चीज शिकविण्यात किंवा स्वतःशी गुणगुणण्यात किंवा रागाची फोड करून सांगण्यात रमलेले असत. त्यांच्या बरोबर रस्त्याने जाताना हाच प्रकार अनुभवायला मिळे. गायन नसेल, तर निदान गायकाच्या गोष्टी तरी ऐकायला मिळायच्याच!

अशाच एका प्रसंगी त्यांनी मला विचारले, "काय हो, तुम्ही अल्लादियाखाँसाहेबांचं गाणं ऐकलं असेलच! ते हल्ली कोल्हापूर दरबारचे नोकर झाले आहेत!"

राजवाड्यातील देवीपुढे ज्या हिंदुस्थानी गवैय्यांचे मी गायन ऐकले होते, त्यांच्या विषयीच हा प्रश्न असेल अशा अटकळीने मी त्यांना उत्तर दिले, "होय, नुकतंच त्यांचं गाणं ऐकलं; पण मला त्यातलं काहीच समजलं नाही."

भास्करराव म्हणाले, "तुम्हांला समजलं नाही त्यात काय मोठंसं! आमच्यासारख्यांची अक्कल गुंग होते! तुमच्या कोल्हापूरचं नशीब, की असा अजब गवैय्या तुमच्या शाहू-महाराजांनी रियासतीत आणून ठेवला."

बुवांच्या तोंडचे हे उद्गार ऐकून मी सर्दच झालो! आम्ही कंपनीच्या दरवाजाजवळ आलो. तेथेच उभ्याउभ्या अर्धा तास त्यांनी या गायनसम्राटाच्या गुणांचे वर्णन केले. पण ते पुढील प्रकरणाकरिता राखून ठेवणे भाग आहे.

टीपा

१. नारायण रावजी आणि केशव रावजी गोगटे

(जन्ममृत्युवर्षे मिळाली नाहीत. परंतु नारायणबुवा हे अण्णा किर्लोस्करांचे —१८४३–१८८५— समकालीन अथवा थोडे वडील.)

हे दोघे गोगटेबंधू, रामकृष्णदेव परांजपे ऊर्फ देवजीबुवा टप्पेवाले — बाळकृष्ण-बुवा इचलकरंजीकरांचे धारनिवासी गुरू— यांचे शिष्य रावजी यांचे चिरंजीव. ध्रुपद आणि टप्पा यांचे शिक्षण घरीच. आवाज मोठे, गोलाईचे, खणखणीत, चपळ. तालसुराला जबरे. नारायणबुवांना फलटणात व केशवबुवांना बावड्यात चाकरी लागली. दोघांनी आपले गायन देवधर्माकडे, कथाकीर्तन-भजनांकडे लावले. मैफिली-नाटके वगैरेंचा मोह धरला नाही. गृहस्थी सांभाळली. त्यांच्या कीर्तनापुढे लोकांना किर्लोस्करांचे नाटक गौण वाटे, अशी आख्यायिका आहे. (श. वि. गो.)

२. गणेश महादेव ऊर्फ गणपतिबुवा गोखले

(जन्म अंदाजे १८४५. मृत्युवर्ष उपलब्ध नाही.)

हैद्राबादेचे दिवाण चंदूलाल यांच्या पदरचे 'मियाँ' झाइन उल अबदीन यांचे पट्टशिष्य. महादेव गणेश ऊर्फ महादेवबुवा गोखले (१८१३–१९०१) यांच्या चार पुत्रांपैकी गणपतिबुवा हे थोरले. विष्णू शिवराम व कृष्णा हे इतर पुत्रही गायक झाले. पण गणपती व विष्णू यांनीच परंपरा टिकविली. विष्णुबुवांनी वडिलांची बखरही लिहिली आहे. झाइन उल अबदीनची परंपरा पुढीलप्रमाणे : 'शाह' सदारंगाचे शिष्य बहादुरखाँ, त्यांचे पुत्र गाझीखाँ, गाझीखाँच्या मुलीचा मुलगा अमीनखाँ हा त्यांचा शिष्य. अमीनखाँने गाझीखाँच्या मागे त्यांच्या अल्पवयीन पुत्राला (नझरअलीला) सांभाळले, शिकविले. अमीनखाँचा थोरला मुलगा झाइन उल अबदीन. हे घराणे मूळचे लखनौचे. बहादुरखाँ व त्यांचे बंधू दुलेखाँ यांचे

जनक वडील स्वतः बीनकार ध्रुपदिये ! आईचेही घराणे तसेच. ('मियाँ'चे घराणे हे आमचे 'मामा घराणे' असे अल्लादियाखाँ म्हणत).

ही मियाँ गायकी प्रचलिताहून अगदी वेगळी. ख्यालाचा डौल आणि ध्रुपदियांचा बोज यांचा मेळ तिच्यात स्पष्ट आहे. मींड, कण, सूत, घस्सी, हुंकार, बेहलावा, मुरकी, हरकत यांचा वापर विपुल आहे. चिजांचा अर्थ छान आहे. आणि व्रज-खडी बोली, पंजाबी, उर्दू, मारवाडी, राजस्थानी, फारसी इतक्या भाषांमध्ये कविता आहेत. तालाचा खटाटोप व तानांचा पाऊस नाही. पण लयभाग सगळे आड-लयात व ताना सर्व पेचदार आहेत. (मात्र मूळची भाषा 'गोखले' घराण्याने अगदी भ्रष्ट व अर्थहीन केली.) ही गायकी अवघड आहे आणि चांगल्या मुलायम गळ्याशिवाय साध्य नाही. रागरूपेही प्रचाराहून वेगळी आहेत. भीमपलासीत कोमल धैवत, बागेश्रीत पंचम मुख्य, भूप-देसकारात सातही स्वर इत्यादी. खट, झीलफ, देवगांधार, लच्छासाख, लाचारी व लक्ष्मी तोडी, मियाँसारंग इत्यादी राग या घराण्यात अछोप (अनूट, अनवट) मानलेले नाहीत. रागवर्गीकरण सहा राग, त्यांच्या भार्या, वगैरे पद्धतीचे आहे. वेगळे असले तरी शास्त्र स्पष्ट तपशिलाचे आहे आणि बंदिशी शिस्तवार बांधलेल्या आहेत; म्हणजेच हे घराणे 'उडाऊ' नसून काही जुन्या पक्क्या परंपरेचे आहे. मात्र 'गोखले घराने की गायकी' हे के. गुं. इंगळेकृत पुस्तक (१९३५) अतिशय त्रोटक व ढोबळ चुकांनी भरलेले असल्यामुळे त्यावरून गायकीची कल्पना होणार नाही.

गणपतिबुवांचा जन्म मिरजेत झाला. तेथेच संगीतशिक्षण व लग्न झाले. गणपति-विष्णू हे मिरजकरांच्या आश्रयाने राहिले. महादेवबुवांना कोल्हापुरात शेवटची चाकरी लागली. वृद्धत्वामुळे ते निवृत्त झाले, तेव्हा त्यांची असामी गणपतिबुवांना मिळाली. गणपतिबुवांचे मित्र व गुरुबंधू गणेश बाळाजी माटे वकील, रामभाऊ काडगावकर, बळवंतराव सहस्रबुद्धे, लिमये इत्यादी.

गणपतिबुवा-विष्णुबुवांनंतरची पिढी गवयी बनली, पण गायकी विकृत झाली. इतकेच नव्हे तर बेसूर, भेसूर आणि बेजरूर, बेढब, आणि कंप-हेलकाव्यांनी भरलेली अशी बनली. डॉ. मोघे वगैरे लोकांनी मात्र मूळची ऐकलेली जतन केली आणि अशा त्रयस्थांकडून शिकलेल्यांपैकी काही जणांकडे तिचे माधुर्य चाखावयास मिळते. 'गोखले घराण्या'त संगीतप्रेमी असा कोणी उरला नाही. (हे टिपण लिहिणाराचा 'गोखले घराण्या'शी काहीही संबंध नाही.) (श. वि. गो.)

. **पुरुषोत्तम रामकृष्ण ('रामचंद्र') (१८५२–१९२०) व मंगेश रामकृष्ण ('रामचंद्र') (२५ ऑगस्ट १८५९ ते ११ ऑगस्ट १९४९) तेलंग**

बाड, तालुका कारवार, येथील मामलतदारांचे हे दोघे चिरंजीव. मॅट्रिकनंतर दोघेही मुंबईत सरकारी नोकरीत एकामागून एक आले. पुरुषोत्तमराव नंतर

बडोद्यात विद्याखात्यामध्ये अधिकारी होऊन तेथेच शेवटपर्यंत राहिले. मंगेशराव मुंबई हायकोर्टात कारकून–शिरस्तेदार–ॲसिस्टंट रजिस्ट्रार होऊन निवृत्त झाले. दोघेही बंधू सुसंस्कृत रसिक, गायन-वादनाचे शौकीन. पुरुषोत्तमराव अहोरात्र संगीतात रमलेले. स्वतः गायक व तबला–पखवाज–वादक. कित्येक सुशिक्षित उच्चवर्गीयांप्रमाणेच कित्येक बुझुर्ग कलावंतांचे स्नेही. मंगेशराव अधिक अभ्यासू व बुद्धिप्रधान, संस्कृत साहित्य, न्याय-वेदान्त यांत रमलेले, हा फरक. १८८२-मधील बडोद्यातील जंगी मैफिलीचा बंधुद्वयाला मोठा लाभ झाला. पुरुषोत्तमराव कलावंतांना आपलेसे वाटू लागले, तर मंगेशरावांना पन्नालाल गुंसाईमहाराज अलीहुसेन, बंदे अली, यांजकडून बीनवादन व सतारवादन शिकावयास मिळाले. तानरसखाँ व खादिमहुसेन यांजकडून उभय बंधूंनी बरीच रागदारी घेतली. मंगेश-रावांचा रावबहादूर कृ० ब० देवल यांच्याशी १९१२ मध्ये दाट परिचय झाला आणि त्यांनी स्वतंत्रपणे संस्कृत श्लोकांचा अन्वय लावून देवल मतामधील गणिताचा उल्लेख न करता त्या (२४ श्रुतींच्या) मताला पुष्टी दिली, आणि परिणामी भात-खंड्यांचा रोष ओढवून घेतला. ‘आनंदाश्रम’ संस्थेमार्फत ‘संगीत-रत्नाकरा’ची आवृत्ती त्यांनी (१८८६, १८९६, १८९७) प्रसिद्ध केली. गायकवाड सिरीजतर्फे नारदकृत ‘संगीत-मकरंदा’ची आवृत्ती, इंग्रजी प्रस्तावना-टीपांसह केली. त्यात ‘मकरंद’ हा ग्रंथ प्राचीन ठरवला. हे मत ग्राह्य ठरत नाही. ‘भगवद्गीतासार’ त्यांनी तयार केले; आणि ‘संगीत हजामत’ हे प्रहसनही! दोघे भाऊ बुद्धिबळपटू. मंगेशरावांनी १८९३ मध्ये ‘बुद्धिबळाचा खेळ’ पुस्तक लिहिले. ते तद्विषयक दुसरेच मराठी पुस्तक. मंगेशरावांचे उत्तरायुष्य दीर्घकाळ कारवारकडेच शांतपणे गेले. (श. वि. गो.)

४. विट्ठलदास द्वारकादास मेहता

(१८७६ किंवा सहासात वर्षे आधीच ते सुमारे १९४८)

सर चुनीलाल भाईचंद मेहता त्यांच्या नात्याचे. सरसाहेबांच्या पेढीचे काम पाहत. रुईबाजार, शेअरबाजार, नाणाबाजार यांत खेळणारे; शिवाय शेअरब्रोकर. धनाढ्य, सुशिक्षित, सुधारक म्हणवणारे. कपोलवाणी यांच्या त्या काळच्या ‘तरुण सुधारकां’पैकी एक आवडीचे तरुण. पण शौकामागे अभ्यासव्यासंग आणि सारासार, तारतम्य ठेवणारे. माधवबागेचे एक ट्रस्टी.

गोविंदराव टेंब्यांच्या जीवनात विट्ठलदासांचे स्थान अत्यंत महत्त्वाचे आहे. म्हैसूरच्या युवराजांनी त्यांना आर्थिक-शारीरिक स्वास्थ्य व परदेशगमनलाभ दिला; भास्करबुवा-अलादियाखाँनी विद्यादान केले. पण त्या विद्येच्या मुळाशी जे चौमुखी चौफेर श्रवण, उच्च दर्ज्याच्या कलेचा आस्वाद हरतऱ्हांनी घेण्याचा योग, तो केवळ विट्ठलदासांनी (व त्यांच्या स्नेह्यांनी) घडवून आणला. यांच्यामुळेच सर्व दारे–

युवराज आणि अलादियाखाँ यांचीही—गोविंदरावांना खुली झाली. (श. वि. गो.)

५. **सज्जाद हुसेन ऊर्फ छज्जूखाँ, नझीरहुसेन ऊर्फ नझीरखाँ, खादिम हुसेन**
(जन्ममृत्यु वर्षे मिळाली नाहीत. ज्येष्ठकनिष्ठक्रम वरप्रमाणे. नझीरखाँचा मृत्यू १९२० चा.)

हे मुरादाबादचे म्हणून मुरादाबादवाले अथवा धनिकांच्या आश्रयामुळे मुंबई-मधील भेंडीबाजारात, सध्या जेथे मटन स्ट्रीट आहे त्याच्या नाक्यावर, त्यानी स्वतंत्र घर घेतले म्हणून भेंडीबाजारवाले. यांनी काही तालीम हद्दूखाँचे जावई इनायत-हुसेन सहस्वानवाले व काही तालीम गुलाम हैदर (कल्लनखां) आग्रेवाले यांज-कडूनही घेतली. कैरानावाल्याप्रमाणे (किराणा घराण्याप्रमाणेच) हे लोक सर्व वाद्ये वाजवावयास शिकत, कमीपणा मानीत नसत. आणि सर्व तंतुवाद्यांवर भर देत; म्हणून पक्के सुरीले; त्याचप्रमाणे 'सारेगम'च्या आधारे स्वरज्ञान देत घेत. या लोकांचा विशेष असा की, प्राथमिक दशेतही स्वरांचे क्रमवारीने सर्व पलटे, आणि त्यासाठी स्वरांचा खंडमेरू मांडणे हे आधी शिकावयाचे, म्हणून त्यांना खंडमेरू-पद्धतीचे गायक या अर्थाने "खंडमेर (मेरखंड) गायक" असेही म्हणतात. १८८० च्या सुमारास तिघांना दरमहा पगारावर, १८७० साली स्थापन झालेल्या 'गायन उत्तेजक मंडळा'ने नोकरीला ठेवले. त्यांचे तेथील पहिले शिष्य धाकटे सर जहांगीर पतीत (पेटिट), छज्जूखाँ उत्तम ध्रुपद गायक, नझीरखाँ उत्तम ख्यालगायक व सारंगीवादक. १८८४ मध्ये तरुण 'विष्णू भातखंडे' व 'गणेश चांदोरकर' [चंदावरकर] तीन रुपये मासिक फी देऊन 'मंडळी'चे विद्यार्थि–सभासद होऊन दोन वर्षे रावजीबुवा बीडकर–बेलबागकरांजवळ काही ध्रुपदे शिकले व त्यानंतर नझीरखाँजवळ ख्याल शिकू लागले. १९०९ मध्ये 'चतुरपंडित'कृत 'श्रीमल्लक्ष्य-संगीतम्' व १९१० मध्ये 'विष्णुशर्मा'कृत 'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती' भाग पहिला' बाहेर पडल्यानंतर ह्या भेंडीबाजारवाल्यांना 'शास्त्र' मिळाले व ते आपल्या विद्यार्थ्यांचे 'विष्णू नारायण भातखंडे B. A. LL. B. अॅडव्होकेट' यांचे अनुयायी बनले. भातखंड्यांनी रचलेली 'चतुर' व 'हररंग'कृत लक्षणगीते व इतर चीजाही त्यांनी कंठस्थ केल्या. अशा प्रकारे मुंबईत ते विशेष दबदबा निर्माण करू शकले. नझीरखाँचे विशेष महत्त्व हे की, ते अंजनीबाई मालपेकरांचे पूज्य गुरू होत. (श. वि. गो.)

६. **मम्मनखाँ**
(मृत्यू १९४०)

दिल्लीवाल्या चाँदखाँ सूरजखाँ या बीनकार ध्रुपदियांपैकी संगीखाँ यांनी सारंगी हाती घेतली. बदनामी व प्रावीण्य दोन्ही संपादिले. संगीखाँचे चिरंजीव मम्मनखाँ.

त्यांची ख्याती अशी की, इतकी हळुवार मृदुमधुर सारंगी कोणी वाजविली ना
आणि मूळचे बीनकार असल्यामुळे लहरीत आले की गज चालू असतान
केवळ तरफांवर बोटे चालवून बंदिश अखंड भासवीत, अशी हुकूमत. दीर्घक
पतियालामध्ये नौकरी. (श. वि. गो.)

७. बुंदूखाँ

(सुमारे १८८०–१३ जानेवारी १९५५)

दिल्लीवाल्या चाँदखाँ-सूरजखाँ या बीनकार ध्रुपदियांचे घराणे. संगीखाँनी घराण्य
आधी सारंगी हाती घेतली. संगीखाँचे चिरंजीव मम्मनखाँ. मम्मनखाँचे चिरंज
चाँदखाँ, उस्मानखाँ व भाचे बुंदूखाँ (आदरार्थी बुंदेखाँ). लोक आधी कौतुकाश्रय
'बुलंदे' व नंतर दाणेदारपणामुळे 'बुंदे' म्हणू लागले. सारंगीवर विशेष प्र
जडून बीनगायन सोडून दिले. शिकल्या-ऐकल्यापैकी जे शक्य ते सारंगीत आणण्या
त्यांनी अट्टहास केला. चोख स्पष्ट दाणेदार वादन, चौमुखी बाज. इतरांना अशक
वाटणारे पलटेही सहज सफाईने घेत. हात अतिशय निर्मळ. मृदुकोमल शैल
पासून तीक्ष्ण खणखणीत पल्लेदार बिकट तानतयारीच्या फिरतीपर्यंत साऱ्यांत तरबेज
मम्मनखाँनी खूष होऊन जावई करून घेतले. आपला सारा संग्रह दिला.

बांबूचे नैसर्गिक गुण ओळखून छोटी बांबूची ('गंगावेणी' नाव दिलेल
सारंगी बनवली. तिला तरफा नेहमीपेक्षा कमी. तरी काही उणीव न भासे इत
सूक्ष्म स्वरज्ञान. तालही अतिशय पक्का. कशाचीच अडचण नाही. रागज्ञान, शास्त्र
ज्ञान, चिजांचा संग्रह अफाट. खूप प्रवास, सर्वत्र स्वागत, मान्यता. स्वतंत्र वाद
प्रिय, पण बहुतेक साऱ्या समकालीन बुझुर्गांची साथ केली. थोडका इषारा मिळाल
की पुढची स्वरवाक्ये ध्यानात येऊन अगदी क्षणाक्षणाच्या हिशेबाने साथ करीत
असा अंदाज. स्वभाव अतिशय गरीब. सर्व थोरांशी स्नेह. समकालीनांत अजोड

बहुतेक सारी चाकरी इंदौरमध्ये. नंतर दिल्ली रेडियोवर. १८४८ नंतर पाकि
स्तानात. तेथे कदर नाही. भ्रमनिरास. त्याच उदासतेमध्ये मृत्यू.

बुंदूखाँकडून भातखंड्यांनी बरेच घेतले, भातखंड्यांमुळे बुंदूखाँना आधुनि
वृत्ती समजली, तिचा त्यांनी शक्य तो अवलंब केला. शिष्य खूप. त्यांमध्ये मुंबईत
प्रसिद्ध असलेले अब्दुल मजीद. स्वतःच्या मुलाला उत्तम तयार केले. तो लाहो
रेडियोवर लागला.

बुंदूखाँनी एक छोटे नोटेशनपुस्तक हिंदीमध्ये केले. उर्दूमध्ये मोठा संग्रह
लिहून ठेवला. पण द्रव्याभावी तो प्रसिद्ध झाला नाही.

प्रापंचिक कटकटीमुळे अंतर्मुख, आत्मरत. त्यातून नशा आणणाऱ्या पदार्थांच्य
सेवनाची सवय मुद्दाम जडवून घेतली; पण विद्याकलेला कधी बाध येऊ दिल
नाही. (श. वि. गो.)

८. हैदरबक्ष

(जन्ममृत्युवर्षे मिळाली नाहीत. जन्म १८५५-च्या आसपास.)

अब्दुल करीमखाँच्या आत्याचे पती. दिल्लीजवळील छपरौली गावचे. ध्रुपदिये, ख्यालिये, बीनकार, सारंगिये. सारंगीवर विशेष मेहनत. हैद्राबादेत चाकरी. तेथे तरुण फिरस्त्या अब्दुल करीमची गाठ पडली. आपला पुष्कळ संग्रह दिला. नंतर कोल्हापूरला चाकरी. तेथें मोगलूखाँ रजबली होते. कवालबच्चांचे शागीर्द मोगलूखाँ पुढे बंदे अलीचे शिष्य झाले म्हणून आणि स्वतःच्या घरण्याशी संबंधित म्हणून त्यांनाही काही बंदिषी दिल्या. नंतर अलादियाखाँ आले, ते अगदी समवयस्क, पूर्वपरिचयाचे. दोघांचा उत्तम स्नेह जुळला. देवाणघेवाण होऊ लागली. उदाहरणार्थ, 'सवरस'ची चीज 'रसिया हो, ना जावो बाउरे देस; मन चिंता करत; हूँ तो भयी बावरी रे सबरस; तू नहि मानत तो पेहरूँगी बैरागन भेस' ही अलादियाखाँनी घेतली आणि नंदराग हैदरबक्षांजवळ नव्हता तो संपूर्ण दिला. शिवाय, जयजयवंतीमधील अनेक बंदिषी दिल्या. नवे राग का बनू नयेत, या हैदरबक्षांच्या प्रश्नाला अलादियाखाँचा जवाब की, जुने रागभांडार एवढे आहे की, नव्याला जागा नाही; त्यातूनही रंजक विस्तारक्षम असा चौफेर राग अष्टांगांनी बांधणे फार दुष्कर. मित्राच्या आग्रहामुळे अलादियाखाँनी (एक चीज आणि काही तर्जा(चाली) बांधल्या. त्या रागाना नावे दिली नाहीत.) शिष्यवर्गाने मात्र डागुरी, सुनवंती, अनामिका अशी नावे देऊन त्यांना राग म्हणणे सुरू केले. सुनवंती-अनामिका ही नावे गोविंदराव टेंब्यांनी सुचविली. अलादियाखाँचा दृढ स्नेह आणि रजबलीशी बंदे अलीचे शागीर्द म्हणून घराण्याचा संबंध, अशा हैदरखाँच्या द्विविध भूमिकेमुळे अलादिखाँची गायकी रजबलींनी पैदा केली. रजबली-अलादियाखाँचे पटत नसे म्हणून हैदरबक्षांवर अलादियाखाँ रागावले. परिणामी शिष्यवर्ग हैदरबक्षांशी वाकडे धरू लागला. स्वतःच्या वहिणीचा मुलगा अब्दुल वहीद ह्याला हैदरबक्षांनीच तयार केले. पुढे अब्दुल वहीदखाँनी हिराबाईंना तालीम दिली. हैदरबक्षांची नामांकित शिष्या गुलाब नगरचे सरदार मिरीकर यांच्या आश्रयाला गेली. तिच्या बरोबर हैदरबक्षही गेले आणि नंतर मुलखाला जाऊन अतिवृद्धपणी वारले. असा ज्ञानी सारंगिया-गायक दुर्मिळ. (श० वि० गो०)

प्रकरण सातवे

माझा हार्मोनियम-वादनाचा व्यासंग कशा नागमोडी मार्गाने झाला त्याचे अंशतः दिग्दर्शन मला आतापर्यंतच्या लेखांकातून करता आले. परंतु यापुढील माझ्या प्रगतीची रूपरेषा विवक्षित क्रमाने मांडता येण्यासारखी नाही. याचे कारण, माझा व्यासंग एका विशिष्ट मार्गाने किंवा क्रमाने झाला नाही, आणि तसा एकमार्गी अभ्यास हार्मोनियमच्या साजाला उपयोगीही पडला नसता. हार्मोनियम हे वाद्य केवळ साथ करण्याच्या वाद्यांपैकी गणले जाऊ नये व त्याला स्वतंत्र वादनाच्या साजाचा दर्जा प्राप्त व्हावा अशी माझी महत्त्वाकांक्षा होती, असे मी पूर्वी सांगितलेच आहे. हा हेतू साध्य व्हावा म्हणून निरनिराळ्या प्रसिद्ध गायकवादकांचे वादन ऐकून प्रत्येकाच्या विशिष्ट कलाविलासातून हार्मोनियमला शोभणारे प्रकार निवडून घेणे व त्यांची अनुरूप योजना करणे यावाचून दुसरा मार्ग नव्हता. ध्येय हे की, हार्मोनियमवादनात शक्यतो गायनाप्रमाणे चिजेची मांडणी आणि विस्तारक्रम असावा, फिड्लच्या तानेप्रमाणे निर्मळपणा व तयारी असावी, सतारीच्या तोड्याप्रमाणे तुटक-तुटक आघात असावेत, सारंगीतील मोहक मुरक्या, तसेच बीनातील काही प्रकार काढता यावेत. सारांश, 'मींढ' व 'गमक' या दोन अलंकारांखेरीज इतर सर्व प्रकारच्या छटा त्यात शक्यतो समाविष्ट व्हाव्यात व अशा प्रकारे हार्मोनियम हा स्वतंत्रपणे दोनतीन तास श्रोत्यांची करमणूक करणारा बाज व्हावा. वरील ध्येय पुढे ठेवून मी संगीताचा व्यासंग व संगीताचे श्रवण करीत आलो.

वरील प्रकारचे ध्येय गाठण्याचा उपद्व्याप करणे म्हणजे पाश्चात्त्य संस्कृतीत स्वैर वाढलेल्या नर्तकीच्या अंगावर आमच्या भारतीय स्त्रियांची आभरणे व अलंकार चढवून तिला आमच्या समाजाशी एकजीव करण्याच्या प्रयत्नाइतकेच अडचणीचे होते. हा माझा प्रयास केवळ श्रोत्यांच्या प्रेमळपणामुळे किंचित यशस्वी झाला. एक तर आपल्या भारतीय अभिजात संगीताला आवश्यक असे 'मींढ' व 'गमक' हे दोन अलंकार हार्मोनियममध्ये काढणे अशक्य आहे. तथापि असल्या अपूर्व वाद्याची मोहिनी हिंदुस्थानात चोहोकडे पसरावी याचे कारण, न तुटणारा श्वास-स्वरांचा निर्मळपणा व भरदार आणि पल्लेदार नाद इत्यादि गुणांत व वादनसुलभतेच्या बाबतीत हार्मोनियम हे वाद्य इतर वाद्यांपेक्षा सरस आहे, हे होय. परंतु या वाद्यात दुसरा एक मूलभूत दोष असा आहे, की यातील स्वरांतरे

पाश्चात्त्य संगीतातील प्रमाणांबरहुकूम असल्यामुळे आमच्या शुद्ध प्रमाणांशी ती विसंगत आहेत. असे असूनही नादनवीनता, नादनिर्मलता आणि वादनसुलभता इत्यादी गुणांमुळे या विसंगत वाद्याने भरतखंडाचा बहुतेक प्रदेश आक्रमण केला! इतर असंख्यात लोकांप्रमाणे मलाही या वाद्याचा मोह पडावा, यात नवल नाही. मीच काय, पण गेल्या पंचवीस वर्षांतील नवीन पिढीचे बहुतेक गायक साथीकरिता हार्मोनियमचा उपयोग करीत आहेत. इतकेच नव्हे, परंतु ते आपल्या गळ्यातील शुद्ध स्वर या वाद्याच्या नादाने विकृतही करीत आहेत; तरीदेखील या वाद्याची संगत त्यांना सोडता आली नाही!

कै० गुरुवर्य भास्करराव बखले यांचा निकट परिचय झाल्यानंतर मला खऱ्या शास्त्रीय संगीतातील रागरागिणीच्या भेदाभेदांचे थोडेबहुत ज्ञान झाले आणि त्याबरोबरच हार्मोनियम हे वाद्य उच्च प्रकारच्या संगीताला किती व कसे अपुरे आहे, याचीही जाणीव होऊ लागली. स्वरांमधील सूक्ष्म श्रुत्यंतरांचा हार्मोनियममध्ये अभाव असतो आणि प्रत्येक स्वर एकमेकांपासून स्वतंत्र व तुटकपणे वाजतो. त्यामुळे त्यात मींढ पैदा होणेही अशक्य. दोन स्वरांमधील सूक्ष्म व असंख्य नादबिंदूंचा धागा अखंड राखणे हा भारतीय संगीताचा विशेष आहे. पाश्चात्त्य संगीतातील स्वर खडे व एकमेकांपासून अलिप्त असतात आणि पियानो, ऑर्गन, हार्मोनियम ही वाद्ये तर पाश्चात्त्य संगीताच्या सोयीप्रमाणे निर्माण झालेली! अशा या विसंगत माध्यमांच्या द्वारे आपल्या संगीतकलेचे स्वरूप यथाशास्त्र सिद्ध होणे शक्य नाही हे मला थोड्याच दिवसांनी कळून आले. परंतु इतक्या तन्मयतेने कित्येक वर्षे ज्या वाद्यावर मी व्यासंग केला, त्या वाद्यावरील प्रेमाचे बंध एकदम तोडता येणेही शक्य नव्हते. अशा परिस्थितीत मनावर एक प्रकारच्या औदासीन्याची छटा पसरणे अपरिहार्य होते.

मुंबईस मी त्या वेळीं संटुक वकील यांच्या लॉ क्लासमध्ये जात होतो. सकाळीं दोन तास क्लास झाल्यानंतर इतर वेळ मोकळा असे. त्या वेळीं वरील अडचणीतून मार्ग कसा काढावा, याच्या विवंचनेत मी असें. हार्मोनियममध्ये 'मींढ' कशी काढता येईल, याचा पुष्कळ विचार केला; परंतु त्यांत अनेक प्रकारची अशक्यता अनुभवाला येऊ लागली. इकडे मित्रमंडळीचा परिवार वाढू लागला व त्यांच्या प्रेमळपणामुळे हार्मोनियमचे वादन अजिबात सोडूनही देता येईना. बरे, ज्या वाद्यातील थोड्याफार प्रावीण्यामुळे लोक आपल्याला चाहतात, त्यातील दोष मुद्दाम सांगून त्या वाद्याची नालस्ती करण्याचा कृतघ्नपणाही माझ्याकडून होणे शक्य नव्हते. बऱ्याच मूक यातना सोशीत मी पुष्कळ दिवस काढले. मध्यंतरी काही कारणाने मी कोल्हापुरास गेलो, त्या वेळीं रजबलीखाँ यांचा मी जलतरंग ऐकला. (हे स्वतः गवयी आहेत, बीनकारही आहेत. अर्थात सतारही वाजवितात व जलतरंग तर त्यांच्याइतका तयार मी कोणाचाच ऐकला नाही. हे हल्ली देवास मुक्कामी आहेत.) जलतरंगात अर्थात 'मींढ' नाही, स्वरांना दीर्घ श्वासदेखील नाही. पेल्यावर छडीचा आघात झाल्यानंतर त्याचा नाद तत्काळ विरून जातो. असे असूनदेखील हे किणकिणे वाद्य आपल्या संगीतवाद्यांत समाविष्ट झाले आहे. यावरून

प्रत्येक वाद्यात कोणत्या तरी प्रकारचे वैगुण्य असतेच, अशी सोयिस्कर समजूत पटून माझा उदासपणा बराच कमी झाला.

मनाच्या अशा धरसोडीच्या स्थितीत असताना एक दिवस विट्ठलदास द्वारकादास अकस्मात माझ्या घरी आले. त्यांचा मूळचा रुबाबदार चेहरा या वेळीं त्यांच्या मनातील उत्सुकतेमुळे अधिकच उज्ज्वल दिसला. एवढा मोठा मान्यतेचा गृहस्थ माझ्या लहानशा बिऱ्हाडी यावा, याचा मला आनंद झाला. "आरे, तुमी मिळाला! I am so glad! तुला एक घणीज important खबर सांगतो ओ! हो! हो! मुंबईत आमच्या कसा अजब अदमी आलाय! Oh, what a wonderful artist! अरे, काय त्येचा रुबाब!" मला काहीच बोध होईना प्रथम! मी विचारले, "कसला आर्टिस्ट? कोणी पेंटर आहे का?"

"पेंटर! अरे सतारिया आहे!"

'सतारिया' असे ऐकताच माझी अर्धीअधिक उत्सुकता कमी झाली. कारण मी चार-दोन इसमांची कोल्हापूर, पुणे व मुंबई मुक्कामी सतार ऐकली होती; पण माझ्यावर त्या वाद्याची विशेष मोहनी कधीच पडली नाही. एक तर ते वाद्य चिनूचिनीत किरट्या आवाजाचे असे मला वाटे, आणि बांधलेल्या गती व बांधलेले तोडे त्यात ऐकायला मिळायचे. स्फुरत्स्फूर्तीचा अनियंत्रित संचार त्या वाद्यात अशक्य अशी माझी समजूत झालेली होती. शिवाय, त्या वेळीं इंदूर दरबारचे मजीदखाँ या नावाचे एक बीनकार मुंबईस येऊन राहिले होते. त्यांचे बीन मी अनेक वेळा ऐकले होते. तरीसुद्धा मला सतार किंवा बीन या दोन्ही वाद्यांविषयी कधी उत्कट प्रेम वाटले नाही. सतार काय, किंवा बीन काय, त्यांचे भोपळे, लांब दांडी इत्यादी अवडंबराच्या मानाने आपल्या सर्वच तंतुवाद्यांचा नादप्रवाह पाश्चात्त्य तंतुवाद्यांशी तुलना केल्यास फार किरटा वाटतो. असो.

माझ्या चेहऱ्यावर विशेष उत्सुकता न दिसल्यामुळे शेठ विट्ठलदासांनी मला विचारले, "तुमी लोकांनी सतार कधी सामळली हाय्?"

"पुष्कळांची सतार मी ऐकली आहे, अन् मजीदखाँचा बीन अनेक वेळा ऐकला आहे," मी म्हणालो. त्यावर ते म्हणाले, "So much the better. चला आताच माझ्यासंगती and compare this artist. I tell you he is beyond comparison. माझी इच्छा आहे तुम्ही रोज त्याला ऐकलं पाहिजे. तुमचा लई फायदा होईल." विट्ठलदाससारख्या जाणत्या व रसिक पुरुषाच्या तोंडून त्या कलावानाची इतकी अमर्याद तारीफ ऐकल्यानंतर मला अंगावर कपडे चढविणे भागच होते. त्यांची व्हिक्टोरिया बाहेर उभी होती. (त्या वेळीं मुंबईत एखादी तरी मोटार होती की नाही, याची शंकाच आहे.) ग्रँट रोडच्या पलीकडील रस्त्यावर मुसलमानांचे स्मशान आहे, त्याच्या समोरच्या बाजूस एकमजली बंगलीवजा घर होते तेथे आम्ही उतरलो. वर गेल्यावर एका बाराचौदा वर्षांच्या मुलाने आमचे स्वागत केले. समोरच एक सतार होती. मी असली सतारच पाहिली नव्हती. पत्तीचे काम केलेला सुंदर तुंबा, निदान पाऊण वीत रुंदीची दांडी आणि

या दांडीच्या मागे दोन लहान तुंबे—एक गळ्याजवळ आणि एक खुंट्यांच्याजवळ! याला बीन म्हणावे की सतार म्हणावी हेच कळेना! इतक्यात 'सलाम आलेकुम' म्हणत आमच्यामागून एक जवान, शुभ्र चुस्त सुरवार व मलमलीचे लांब शुभ्र कुडते पेहेनलेली, पैलवानी पीळदार अंगाची व तरतरीत चेहऱ्याची रुबाबदार व्यक्ती आमच्यापुढे आली. औपचारिक कुशलपृच्छा झाल्यावर त्यांनी माझ्याकडे विशेष रेखीव नजरेने पाहिले आणि विचारले, "ये कौन हैं?" "ये हमारेमेंसेही एक हैं. बेचारेको सुननेका बहोत शौक है." "अच्छा, आपका घर है. सुन लीजिये. आप जैसे सुननेवाले मिलते ही कहाँ?" इत्यादी भाषा झाल्यावर त्यांनी सतार हाती घेतली. खाली दोन भोपळे व वरती एक असे अवजड वाद्य वाजविण्याकरिता त्यांनी जे आसन घेतले, ते मात्र मला मोठेसे थाटदार वाटले नाही. आजपर्यंत मी पाहिलेले म्हणजे बीनाकरिता दोन गुडघ्यांवरील वीरासन आणि सतारीकरिता एक गुडघ्यावरील अर्धवीरासन किंवा आसन-मांडी म्हणजे वैदिक, शास्त्री वगैरे नेहमी बसतात तसे.

परंतु या वादकाची सतारही विचित्र, बैठकही विचित्र आणि मूर्तीही विचित्र! सतारीच्या तारा जुळविलेल्याच होत्या. मुख्य तारेवर कामगत करणाऱ्या डाव्या हाताच्या दोन बोटांवर पातळ सफेत चमड्याच्या त्यांनी टोप्या चढविल्या. हा प्रकारही मला नवीनच दिसला. या एकंदर खटाटोपामुळे साहजिकच माझी आतुरता वाढू लागली. इतक्यात त्यांनी तारेचा अंदाज घेण्याकरिता म्हणून जी 'मींढ' खेचली त्याबरोबर तारच तुटली! आमच्या नशिबाचीही कमान तुटली असे मला वाटले. परंतु नाही. त्यांनी तत्काळ दुसरी तार चढविली, पुन्हा साज नीट तपासला व जुळविला. इतक्या कृत्यात दीड तास होऊन गेला; पण संगीताचा षोक करणारांच्या वङ्याळाची कायमची कमान तुटलेली असते तेव्हा वेळाचा प्रश्नच राहत नाही. मला हा विलंब त्रासदायक वाटला याचे कारण हार्मोनियम या वाद्याखेरीज इतर कोणत्याही वाद्याशी माझा परिचय नसल्यामुळे हा जुळवाजुळवीचा आरंभीचा वेळ मला नेहमीच कंटाळवाणा वाटे. असो.

अखेरीला वादनास एकदाची सुरवात झाली. 'पूरिया' रागाची विलंबित छेड सुरू झाली. त्या वादकाच्या नखीचा जोरदार आघात म्हणजे सतारीचा झंकार नसून धनुष्याचा टणत्कार करीत कोणी वीरबाला सरस्वतीचा दिव्य संदेश गंभीर आणि ओजस्वी स्वराने आसमंतात पुकारीत आहे, अशी त्या वेळी माझी भावना झाली. हळूहळू हात गरम होऊन जेव्हा मध्यलयीत छेड होऊ लागली तेव्हा अशीच कल्पना झाली, की दोन भाववश झालेल्या मधुरस्वनी रमणींमध्ये वादविवाद चालला आहे. एकीने गंभीरपणाने विधान केले, त्यावर दुसरीने आक्षेप घेतला; पहिलीने त्याचे किंचित समर्थन केले व पुन्हा तेच विधान केले. दुसरीने निराळ्या प्रकारे आक्षेप व प्रश्न मांडावेत व पहिलीने निरनिराळी कारणे देऊन पुन्हा पहिले विधान सिद्ध करावे असा क्रम सुमारे तासभर चालू होता. आपल्या बाजूचे समर्थन करताना दोघींच्याही स्वरात तीव्रता, कोमलता, आर्तता, हुंकार, फणकारा, सद्गदितपणा इत्यादी अनेक भाव प्रकट होत. वाद ऐन भरात येऊ लागला तसतसा

द्रुतगतीत स्वरविलास होऊ लागला व शेवटी दोघींचीही समजूत पटल्यामुळे आनंदाने नाचतबागडत त्या अंतर्धान पावल्या. वादन बंद झाले, सतार खाली ठेवली आणि मग मला जाणीव झाली, की इतका वेळ मी सतार ऐकली!

पाचदहा मिनिटे विश्रांती घेऊन त्यांनी 'पिलू' राग छेडण्यास सुरवात केली. त्याचे वर्णन तरी कसे करायचे! करुण रस, आर्जव व विनवणी यांचे असे मधुर मिश्रण क्वचितच ऐकण्यात येते. अशा अनन्य कलाविलासाचे शब्दांनी वर्णन करणे अशक्य आहे. पिलू रागाची थोडी छेड केल्यानंतर विट्ठलदासांनी एखादी गत ऐकण्याची इच्छा नम्रपणे दर्शविली. तबला वाजविण्यास कोणी नव्हते तेव्हा मी साधा ठेका वाजविण्यास उत्सुकतेने पुढे झालो. ही माझी उत्सुकता माझ्या चांगलीच अंगलट झाली! गत सुरू झाली. मी 'त्रिताला'चा साधा ठेका वाजवीत होतो; (कारण मला तबल्याचे ठेके मात्र वाजविता येतात.) पण त्यांच्या त्या गतीच्या बांधणीचा झोकच मुळी तिरपा होता. त्यातून हे वादक उत्तम पखवाजी होते. त्यामुळे त्यांचे तोडे लयीला असे अचानक धक्के देत की, जणू मत्त मल्ल बेगुमान धक्के देत लोकांच्या गर्दीतून आपला रस्ता काढीत आहे आणि असे असूनही लोकांना त्याच्या त्या लीलेचे कौतुक वाटत आहे! सारांश, निर्मळपणा, जोमदार तयारी, करतलामलकवत तालक्रिया आणि भावनापूर्ण रागविस्तार इत्यादि गुणविशेषांनी परिपूर्ण असे सतार किंवा कोणतेही तंतुवाद्य मला आजपर्यंत दुसऱ्या कोणाही वादकाकडून ऐकायला मिळाले नाही.

सतारवादन संपल्यानंतर मी कोण, कुठला वगैरे त्यांनी मला प्रश्न केले. त्यानंतर त्यांनी विट्ठलदास यांना विचारले, "आपके ये दोस्त कुछ गाते बजाते भी हैं?" त्यांनी उत्तर दिले, की "हां! ये हार्मोनियम बाजा बजाते हैं, और ठीक बजाते हैं, मगर आपके सामने —" इत्यादी. मी खाली आलो व विट्ठलदास थोड्या वेळाने मागाहून आले. गाडी चालू लागताच माझ्या प्रशंसेला तुफान वाचा फुटली; पण ते कसल्यातरी विचारात मग्न होतसे दिसले. मी विचारले, "सेठ, तुम्ही नाराज कां दिसतां?"

"काय सांगू! हा बर्कतुल्लाखाँ[१] जेटलू कसबी छे तेटलूज मगजना फाटेला छे. तो सांगतो, की तुला फिरूनशी संगती आणू नको आणि तू तर पुनःपुन्हा ऐकावं, अशी माझी इच्छा आहे." नको म्हणण्याचे कारण विचारले, त्यावर ते म्हणाले की "कोणी कसलाही साज वाजविणार असेल तर आपली विद्या तो चोरतो अशी त्याची समजूत आहे. याला काय करणार?" माझ्या चेहऱ्यावरील खिन्नता पाहून जाता जाता ते म्हणाले,

"गंडा बांधून तू खाँसाहेबाचा शागीर्द व्हायला तयार आहेस? विचार कर." इत्यादी ते बोलून गेले. एखाद्या होतकरू विद्यार्थ्याला प्रोत्साहन देणाऱ्या या सद्गृहस्थाचे आज सतत तीसबत्तीस वर्षे माझ्याविषयीचे प्रेम पहिल्याप्रमाणे कायम आहे.

मी विचार कसला करणार? कलावंताच्या कलेचा आस्वाद व फायदा घ्यायचा, तर त्याच्या विक्षिप्तपणाचे कौतुक केलेच पाहिजे. अमक्याने फलाण्या वस्तादाचा गंडा बांधला वगैरे गोष्टी मी ऐकल्या होत्या. पण गंडा बांधण्याची माझ्यावर कधी पाळी येईल, अशी

मला कल्पना नव्हती. गंडा बांधण्यात काही कमीपणा आहे असे, मला कधी वाटले नाही व अद्यापि वाटत नाही, तसेच त्या संस्काराचे मला महत्त्वही वाटत नाही, परंतु त्या वेळी मात्र मला हा गंड्याचा उपद्व्याप अवास्तव, अनाठायी व किंचित हास्यास्पद वाटला. हार्मोनियमवादन-कला शिकण्याकरिता सतारियाचा गंडा बांधला, हे ऐकून लोक केव्हाही मला हसणार व माझ्याबरोबर माझ्या गुरूचाही उपहास करणार, ही मला प्रथम शंका आली. सतारीतील मींढकाम हार्मोनियममध्ये येणे अशक्य, सतारीचे आघात व 'दाडा दिड दिड' इत्यादी बोलही हार्मोनियम-वादनाला निरुपयोगी. अशा स्थितीत मी सतारीपासून कोणता लाभ घेऊ शकणार, असे उपहासपूर्वक मला कोणीही विचारील; परंतु हार्मोनियमच्या बाबतीत मीं जे एक ध्येय पुढे ठेवले होते, ते गाठण्याकरिता कोणाचाही गंडा बांधायला किंवा इतरेजनांकडून उपहास सोसायला मी तयार होतो. कारण ज्या कोणा कलावंताच्या कलाविलासात माझी वृत्ती रमते, ती केवळ करमणुकीकरिता नसून त्यातून आपल्या व्यासंगाला उपयुक्त असे काही मिळेल, अशी अचूक खात्री झाली तरच ती तेथे रमते व त्यासभोवती फिरते व माझ्या व्यासंगात भर घालते आणि वादनात विविधता आणते. हा लाभ-हेतू मनात सखोल रुजला असल्यामुळे मला उपहासाची उपेक्षा करणे सुलभ होते.

या माझ्या मधुकरवृत्तीला कोणी चोरीचे कसब म्हणतात आणि काही थोर-थोर कलावंत मला शक्यतो दूर ठेवतात ! ते केव्हाही थोरच आहेत, त्यांना दोष कोण देणार ? आपले दुर्दैव ! दुर्दैवाला शिरोभागी धारण करून थोर गुणिजनांच्या पडछायेत फिरत राहण्याची मला सवय झाली आहे.

पण कलेची किंवा विद्येची खरोखरीच चोरी होऊ शकते का ? दुसऱ्याची दौलत त्याला मोबदला न मिळता कमी होते म्हणून चोरी हे पाप गणले जाते. परंतु ज्या चोरीमुळे धन्याच्या दौलतीत अणुमात्रही कमतरता न पडता उलट त्याच्या वैभवाचा डंका ज्या कृत्यामुळे दुनियेत वाजतो, त्या कृत्याला चोरी का म्हणावे, कळत नाही. एखाद्या सतार वाजविणाऱ्याने जर बर्कतुल्लाखाँसाहेबांची सतार ऐकून त्यांच्यापैकी काही प्रकार आपल्या वादनात आणण्याचा प्रयत्न केला, तर त्यामुळे खाँसाहेबांच्या कलाभांडारात यत्किंचितही न्यून पडत नाही; उलट, त्यांच्या विशिष्ट कलेचा फैलावच होतो, त्यांचे वादन ऐकण्याची जिज्ञासा निरनिराळ्या श्रोतृसमूहात निर्माण होते व त्यामुळे लौकिक व लाभ अर्थातच वाढतो.

वास्तविक संगीताच्या बाबतीत विद्या चोरणारापेक्षा विद्या चोरून ठेवणारेच विद्येची चोरी करतात. आपली कला कोणाला ते फुकट शिकवीत नाहीत म्हणून त्यांना कोणीही दोष देणार नाही. विद्येचे मोफत दान करण्याचे औदार्य सर्वांच्याच ठिकाणी असावे, अशी अपेक्षा हल्लीच्या काळात करणे चुकीचे आहे. परंतु ऐकून-ऐकून चार स्वरांचा फायदा एखाद्याला घेता आला तर त्याचे वैषम्य का वाटावे व त्याला जवळसुद्धा फिरकू न देण्याच्या या वृत्तीला काय म्हणावे, हेच कळत नाही. श्रद्धा कायम राहावी म्हणून

औषधी व मंत्र गुप्त ठेवावेत असे म्हटले आहे; परंतु कला गुप्त ठेवल्याने तिच्यावरील श्रद्धा वाढण्याऐवजी नाहीशी होते व तिच्या मोठेपणाविषयींच्या भावना तिचा स्वाद चाखायला न मिळाल्यामुळे जिज्ञासूंच्या मनात जागच्या जागी विरून जातात व शेवटी ती कला कलावंताबरोबरच नामशेष होते. संगीतकलेप्रमाणे भरतखंडातील अनेक कला व विद्या या कृपणवृत्तीमुळे नाममात्र उरल्या आहेत, असे म्हणायला फारसे धारिष्ट नको आहे!

या सर्व कृपणवृत्तीच्या मुळाशी 'अहमेव' ही भावना असते, असे म्हणावे लागते. त्यावाचून या वृत्तीचा अन्वयच लागत नाही. 'परंपरेची विद्या मी साध्य केली आहे. माझे सर्व भांडार म्हणजे माझी कला आणि तिच्या प्रकाशाचे वलय फक्त माझ्याभोवती फिरले पाहिजे' असा हा बाणा असतो व त्यामुळे ही जपणूक आहे. कला आणि प्रकाश या दोहोंचेही गुणधर्म एकसारखे आहेत. कोणत्याही वस्तूवर प्रकाश पडला की, थोड्या-फार प्रमाणाने त्याच्या किरणांचे परिवर्तन व परिशोषण होणारच व ती वस्तू लोकांच्या नजरेत येणार व त्यांचे रंजन करणार. त्याचप्रमाणे संगीतव्यासंगीदेखील आपली कला ऐकून थोडी तरी आत्मसात करणार व त्याची तारीफ होणार, म्हणून हा इतका आडपडदा! आपल्या दिव्यामुळे समोरील घर उजळते, म्हणून दरवाजा बंद करून स्वतःला कोंडून घ्यायचे! या थोर कलावानांच्या या कृपण समजुतीचे कौतुक करण्यापलीकडे दुसरा मार्ग नाही.

बर्कतुल्लाखाँसाहेबांची विठ्ठलदासशेठनी कोणत्या उपायाने समजूत घातली असेल ती असो; पण एवढे खरे की, खाँसाहेबांनी मला गंडा बांधण्याचे कबूल केले. इतकी मजल गाठल्यानंतर माझ्या इतर सर्व भावना बाजूला ठेवून मी त्या संस्काराला मान्यता देणे प्राप्तच होते. विठ्ठलदासशेठनाही संतोष वाटला आणि चारआठ दिवसातच हा समारंभ पार पडला. मिठाई आणली, अल्पशी सुवर्ण गुरुदक्षिणा ठेवली, वस्तादांनी माझ्या तोंडात साखर-फुटाणे घातले, हातात गंडा बांधला आणि मला 'खमाज' रागाची एक आडा-चौतालामधील चीजेची अस्ताई सांगण्यास सुरवात केली. त्यांच्या बोजड आवाजाने ती त्यांनी सांगावी व मी ती पेटीत वाजवावी. त्या समारंभाप्रीत्यर्थ अलियाफत्तू या अत्यंत नामांकित गवय्यीबंधूंचे कोणी नातलग कालेखाँ या नावाचे गायक होते त्यांचे गायन झाले.

याच सुमारास त्यांचेच दुसरे नातलग मियाजानखाँ[२] म्हणून एक अत्यंत तयार गवयी बरेच दिवस मुंबईस होते. त्यांच्या गायकीप्रमाणेच यांची गायकी होती. कालेखाँ यांचा गळा मियाजानपेक्षा जवारीदार व खणखणीत असे; परंतु मिया-जानइतकी त्यांची विद्या वरच्या प्रतीची नव्हती. गायकीची पद्धत मात्र दोघांचीही एकच. कालेखाँ हे काही वर्षे पुण्यासही राहिले होते. परंतु त्यांच्या विक्षिप्त वृत्तीमुळे पुण्याच्या रसिकांकडून त्यांचा फारसा बोलबोला झाला नाही. मियाजान यांचे गायन मी अनेक वेळा ऐकले. आजन्मात मी इतका तयार गवैय्या ऐकला नाही! आज-काल तयारीने गळा फिरविणे ही एकच काय–ती गायनाची परिसीमा समजली जाते.

इतर कोणताही गुण नसला, तरी चालतो. असे असूनही एकजात तयारीतदेखील त्यांच्या पासंगास पुरणारा एकही गायक आजकालच्या पिढीत आढळून येत नाही.

बर्केतुल्लाखाँसाहेबांचा मी गंडा बांधल्यामुळे त्यांची सतार मनमुराद ऐकायला मिळाली, हा माझा मोठाच फायदा झाला. माझ्या वादनात आणखी काही विविध प्रकार समाविष्ट झाले. गंडा बांधण्याच्या मुहूर्तानंतर त्यांच्याकडून प्रत्यक्ष शिक्षण घेण्याचा पुन्हा कधीच योग आला नाही. गुरूने शिष्याच्या मस्तकावर वरदहस्त ठेवला, तोच शिष्य विद्यासंपन्न झाला! मी ज्या-ज्या वेळीं त्यांच्याकडे जात असे त्या-त्या वेळीं ते सतारीची कसरत तरी करीत असत किंवा इतर सारंगी, तबला वगैरे वाजविणाऱ्यांच्या घोळक्यात बसलेले असत. मी तेथे गेलो म्हणजे अशा लोकांना ते सांगत, "हे गृहस्थ हार्मोनियम–बाज फार चांगला वाजवितात. तुम्ही ऐकाल तर खूष व्हाल. हे माझे शागीर्द आहेत. म्हणाल तेव्हा मी यांचे वादन तुम्हांला ऐकवीन" इत्यादी. (उर्दू भाषेची ऐट काय विचाराची!) असे प्रकार अनेक वेळा होत. परंतु मला त्याचा कधी विषाद वाटला नाही. आजपर्यंत स्वतःच्या प्रयासाने मिळविलेले वादनकलेतील अल्पसे यश अशा अद्वितीय कलावानाच्या कलेवरून ओवाळून टाकण्यास मला मुळीच दिक्कत वाटली नाही. कसलाही आडपडदा न ठेवता अखेरपर्यंत त्यांचे सतारवादन व केव्हा-केव्हा त्यांची कसरत शागीर्द-पेशाच्या हक्काने मला ऐकावयास मिळाली हा काय असामान्य लाभ!

शेठ विठ्ठलदास यांच्या गुणग्राही वृत्तीमुळे व अलोट प्रेमामुळे बर्केतुल्लाखाँसाहेबांची त्या कालात मुंबईस न भूतो न भविष्यति अशी उच्च समाजात प्रतिष्ठा वाढली. राजेरज-वाड्यांकडून त्यांचा गौरव झाला. अखेर-अखेर ते म्हैसूर दरबारचे नोकर झाले. म्हैसूरचे महाराज संगीतकलेचे अत्यंत चिकित्सक व मार्मिक भोक्ते असल्यामुळे त्यांनी खाँसाहेबांना 'सितार-ए-हिंद' अशी पदवी व जडावाचे मोठे पदक बहाल केले. शरीरसंपदा, पैसा, प्रतिष्ठा आणि राजाश्रय लाभून अखेरपर्यंत विवंचनाविरहित आयुष्य घालविण्याचे असे चौरंगी भाग्य फार थोड्या कलावंतांना लाभते.

सतारीवरील असामान्य प्रभुत्वामुळे जरी खाँसाहेबांना मुबलक लौकिक व भरपूर द्रव्यलाभ झाला, तरीसुद्धा त्यांनी आपल्या कलेला बुरख्यात ठेवून जो तिचा कोंडमारा केला, त्याचा तिनेही शेवटी सूड उगवला! ज्या वेळीं खाँसाहेब म्हैसूर दरबारात होते. त्या वेळी मीही तेथे होतो. खाँसाहेबांच्या अलौकिक गुणांची कदर महाराजांनी यथायोग्य केली; परंतु म्हैसूर हे दक्षिणादि-संगीताचे माहेरघर असल्यामुळे त्यांच्या गुणविशेषांची पारख तेथील कलावानांकडून अगर जनतेकडून होणे शक्य नव्हते. त्यांचे सतारवादन ऐकण्यास भिन्नाभिरुचीमुळे कोणीच फारसे उत्सुक नसत. दसऱ्याच्या किंवा महाराजांच्या वाढदिवसाच्या समारंभाच्या वेळीं उत्तरेकडील काही गायकवादक म्हैसूरला येत, त्यांच्या-कडून काय-ती त्यांच्या असामान्य विद्येची खरी पारख व चहा होणार. परंतु खाँसाहेब दरबारचे नोकर व गायकवादकांचे अधिकृत परीक्षक असल्यामुळे त्यांचे वादन ऐकण्यास कोणी धजत नसत. एकदा म्हैसूरला माझ्याकडे कोल्हापूरचे पाहुणे आले होते. त्यांना

घेऊन मी खाँसाहेबांकडे गेलो व सतार ऐकविण्याविषयी नम्रतेने विनंती केली. मी त्यांचे उत्तर ऐकून थक्कच झालो. ते म्हणाले, "बेटा, इतक्या गयावया कशाला करतोस ? वाटेल त्या वेळी तुझ्या पाहुण्यांना घेऊन ये. अरे, इथं या मुक्कामात ऐकायला येतो कोण ! मला इथं दरबारात मान आहे, सर्व आराम आहे; पण माझी सतार ऐकणारा समजदार श्रोताच नाही ! युरोपियन पाहुणे लांबलचक सर्टिफिकिटं देतात; परंतु त्यांला घेऊन काय करायचं ?" माझ्या पाहुणेमंडळींना त्यांनी एकदाच नव्हे, पण दोनतीन वेळा सतार ऐकविली व त्यांनीही कृतज्ञबुद्धीने खाँसाहेबांना धन्यवाद दिले. समजदार रसिकांचे धन्यवाद हे खऱ्या कलावंताला शेकडो पदव्यांपेक्षा व पदकांपेक्षा अधिक मोलाचे वाटतात, याची प्रचीती बर्कतुल्लाखाँसाहेबांना शेवटी-शेवटी पटली, हे श्रोत्यांचे दुर्दैव !

या असामान्य तेजस्वी वादकाचा सुमारे सातआठ वर्षांपूर्वी मुंबई मुक्कामी न्युमोनियाच्या आजाराने अंत झाला. त्यांच्याबरोबरच त्यांच्या कलेचाही शेवट झाला. तिचा आता स्मृतिलेशसुद्धा राहिला नाही. त्यांच्या सतारीची चारदोन ग्रामोफोन रेकॉर्ड्ज् क्वचित कोणाच्या संग्रही असतील तेवढीच. परंतु डब्यातील दुधावरून (canned milk) धारोष्ण दुधाच्या स्वादाची कल्पनाही येणे अशक्य असते.

सुमारे १९०३ सालापासून १९१० सालापर्यंत माझे वास्तव्य मुंबईत होते. मध्यंतरी जपानची सफर, देवल सर्कसबरोबर मद्रास इलाख्यातील सफर वगैरेंमुळे खंड पडले असतील तेवढेच. या सात आठ वर्षांत गु. भास्करराव बखले यांचेही वास्तव्य मुंबईस होते. त्यामुळे त्यांची अनेक गाणी ऐकण्याची, त्यांची साथ करण्याची व मधूनमधून गायनाचे शिक्षण घेण्याची संधी मला मुबलक मिळाली आणि त्यामुळे संगीताबाबत जी काही सूक्ष्म नजर व योग्य अभिरुची माझ्यामध्ये निर्माण झाली, त्याचे श्रेय अर्थातच गु. भास्करराव यांनाच निःसंशय दिले पाहिजे.

गायनावर मेहनत करण्याकडे माझी प्रवृत्ती नव्हती, याबद्दल भास्करराव माझ्यावर प्रेमाने रागावत. एक तर गळी आवाजात गाण्याची वाईट खोड मला लागली होती व तसला किरटा गळा खूप तयार फिरत असे. त्यामुळे गमकेच्या विलंबित तानांवर व उपजांवर मेहनत करणे म्हणजे वृथा खटाटोप असे मला वाटे. मोठ्या जुलुमाने इतर विद्यार्थ्यांबरोबर मी त्यांच्या खास वर्गाला जाऊन बसत असे; पण तो मुख्यत्वे चिजा शिकण्यापुरता व मधूनमधून बुवांची गायकी ऐकण्याकरिता आणि त्यांच्या शिक्षणाची पद्धत समजावून घेण्याकरिता. मोकळ्या आवाजाने गाण्याची खास अशी मेहनत माझ्याकडून त्या वेळी झालीच नाही; कारण मुख्य ध्येय हार्मोनियम-वादन हे होते. गु. भास्करराव यांच्याकडून संधी सापडेल त्या वेळीं मी अनेक अप्रसिद्ध रागाच्या व त्यांच्या नित्य गायकीच्या लोकप्रिय चिजा पुष्कळ घेतल्या,—अर्थात त्यांनी अत्यंत उदार अंतःकरणाने दिल्या म्हणून ! चिजा सांगताना ते त्या त्या रागाची फोड करून सांगत व विस्ताराची दिशाही दाखवीत. परंतु एवढ्या पुंजीवर मी त्यांचा शिष्य असे म्हणवून घेण्याची माझी हौस त्यांना केव्हाही कबूल नव्हती.

एकदा असा प्रकार झाला की, त्या वेळी कौकबखाँ या नावाचे एक 'बजो' वाजविणारे मुंबईस आले. ते सतारीचे गततोड 'बँजो' वाद्यावर मोठ्या तयारीने वाजवीत. त्यांनी माझे हार्मोनियम-वादन ऐकले व मला विचारले, "तुम्ही कोणाजवळ शिकलां?" मी बेधडक भास्कररावांचे नाव सांगितले. त्यांनी ही हकीकत बुवांना सांगितली. दुसऱ्या दिवशी बुवांनी मला विचारले, "गोविंदराव, कौकब बँजोवाला तुमची फार तारीफ करीत होता. मला फार बरं वाटलं. पण मी तुमचा 'वस्ताद' असं भलतंच त्याला काय म्हणून सांगितलं? माझी ओळख होण्यापूर्वीच तुम्ही पेटीमध्ये नाव मिळविलं आहे. बरं, माझ्या सांगण्याप्रमाणं तुम्ही गाण्याची मेहनतही करीत नाही. तानपलटे मन लावून घोकण्याची व खुल्या आवाजानं गाण्याची तुमची वृत्ती नाही; मग माझ्यापासून तुम्ही मिळविलं काय? आणि मी तुमचा गुरू कसा?" मी त्यांना नम्रपणे इतकेच सांगितले की, "माझ्या व्यासंगाला काही शिस्त आली असेल, माझ्या वादनाला आजपर्यंत कधी नसलेला आधार व पायाशुद्धी मिळाली असेल, तर ती सर्वस्वी तुमच्या खुल्या दिलाच्या शिकवणुकीमुळे, तुमच्या सहवासामुळे, तुमच्या साथीला बसण्याच्या भाग्यामुळे. इतर शिष्यांप्रमाणे मी तानपलटे घटवीत नाही, याचं कारण मला त्यांचा गळ्याऐवजी पेटीकडे उपयोग करावयाचा असतो. दुसरी गोष्ट अशी की, हार्मोनियममध्ये 'सा रे ग म' करून तानपलटे वाजविल्यानं श्रोत्यांवर परिणाम होत नाही. त्यांचा प्रत्यक्ष गायनात तुम्ही ज्या ऐटीनं व झोकानं उपयोग करता, तो तानांचा झोक पेटीतून शक्यतो वठविण्याचा माझा प्रयास असतो. राग व ताल संभाळून 'सारीगम'मध्ये किंचितसा फरक पडला, तरी श्रोत्यांना तो उमजून येत नाही. श्रोते गायनपद्धतीचा झोक पाहतात. तिच्या अवयवांचे पृथक्करण करीत नाहीत. शिवाय 'स र ग म'च्या नादी लागण्यानं गायनातील व्यक्ति-वैशिष्ट्य नाहीसं होतं, असं मला वाटतं. तानपलटा, मुरकी यांची 'स र ग म' होईल; पण त्याच्या झोकाची व योजनेची 'स र ग म' कशी होणार?" इत्यादी.

माझ्या या पांडित्याने भास्कररावांची समजूत पडली किंवा नाही, हे कळायला मार्ग नव्हता. कारण स्मितमुखाने ते मुकाट्याने ऐकून घेत होते. मात्र त्यांच्या गाण्यावरील माझ्या भक्तीची त्यांना खात्री पटली असावी. "या तुमच्या बोलण्यात नवीन असं काहीच नाही. बरं, तुम्ही माझ्याकडून निरनिराळ्या मुष्किल रागांच्या चिजा घेता त्या कशासाठी? पेटीत त्या वाजविणं शक्य नाही. आमच्यासारख्यांना ज्यात गळा फिरवायची मुष्किल वाटते, तसल्या रागांच्या चिजा घेऊन तुम्ही करणार काय?" असा त्यांनी प्रश्न केला. "त्या चिजा केवळ माझ्या स्वतःच्या शौकासाठी मी घेतो आणि तुमच्याकडून मिळालेला तो खास प्रसाद, असं मी मानतो. मी स्वतःशी त्या गुणगुणतो त्या वेळीं मी कुठंही असलो, तरी तात्काळ तुमची मूर्ती माझ्यापुढं उभी राहते आणि तुमच्या अलौकिक गायनपद्धतीची रुची मला चाखायला मिळते."

माझ्या उदार व प्रेमळ गुरूंचे अंतःकरण सद्गदित झाले. त्यांनी माझ्या पाठीवरून हात फिरविला. काही वेळाने ते मला म्हणाले, "तुम्ही काही म्हटलं तरी तुम्ही मला गुरू

म्हणावं असं खरं शिक्षण माझ्याकडून तुम्ही घेत नाही हे खास." त्यांच्या इतक्या भाषेनंतर मी काही तानपलटे घोकण्याचा थोडे दिवस परिपाठ ठेवला आणि त्यांनाही तेवढ्यापुरते समाधान वाटले. या घोकंपट्टीचा पुढे मला चांगलाच उपयोग झाला. चोरट्या गळ्याने गाण्याची सवय हळूहळू कमी होऊ लागली व खुला आवाज लावताना वाटत असलेला संकोच कमी होऊ लागला.

काही दिवसांनी किर्लोस्कर संगीतमंडळीचे नायक श्री. जोगळेकर यांच्या निधनानंतर त्यांच्या ठिकाणी मंडळींनी माझी निवड केली. त्या वेळी खुद्द गु. भास्करबुवांनी पुरस्कार घेतला होता व दोन महिने 'मानापमाना'तील पदे खुल्या आवाजाने म्हणण्याची तालीम त्यांनी स्वतः मोठ्या उत्साहाने देऊन माझी भीती पुष्कळशी दूर केली. गु. भास्कर-रावांच्या गायकीत विविध प्रकार असल्यामुळे 'मानापमान', 'विद्याहरण' ह्यांतील गायकी चिजांवरील चाली व मूळ चिजा तर त्यांनी शिकविल्याच; परंतु 'शाकुंतल', 'सौभद्र', 'मृच्छकटिक' ह्या नाटकांतील जुन्या तऱ्हेच्या चाली गंधर्व नाटकमंडळी जेथे असेल, तेथे येऊन त्यांनी अत्यंत प्रेमाने मला शिकविल्या. असा प्रेमळ गुरु मिळणे हे पूर्वजन्मीचे भाग्य यात संशय नाही; आणि इतके असूनही माझ्याशी वागताना त्यांनी प्रेमळ स्नेहाचेच गोड नाते ठेवले. गुरुशिष्य ही भावना त्यांनी केव्हाही बाळगली नाही. तथापि मी मात्र त्यांना माझे गुरुदैवत मानीत आलो आहे. माझ्या यशाचे कारण सर्वस्वी त्यांची कृपा हेच होय.

श्री. मंगेशराव तेलंग यांचे बंधु पुरुषोत्तमराव तेलंग हे गायनवादनाचे अतिशय भोक्ते. हिंदुस्थानातील सर्व प्रसिद्ध कलावंतांना त्यांनी प्रत्यक्ष ऐकले होते. गु. भास्कररावांच्या गाण्याविषयी ते म्हणत, "बुवांच्या गाण्याला महाराष्ट्रातील कढीभातकी बों नही, बल्कि-कोरमेकी खुषबों आती है!" याचा अर्थ इतकाच की, गु. बुवांच्या गाण्यात उत्तरेकडील मुसलमान गवयांचा खास ढंग पूर्णपणे उतरलेला होता. कढीभात मला माहीत होता; पण कोरमा आणि त्याची खुषबों काय याची कल्पना नव्हती. त्यानंतर मी बुवांना मोठ्या जिज्ञासेने विचारले, "तुमच्या गाण्यात कोरमेकी खुषबो आहे म्हणजे काय?" ते म्हणाले, "दादा पुरुषोत्तमराव मोठे विनोदी आहेत." मी पुन्हा विचारले, "पण कोरमा म्हणजे काय?" गु. भास्कररावांनी हसून मोठे रहस्य सांगितले,—"कोरमा म्हणून मुसलमानां-मध्ये एक मुबलक मसाल्याचं मटणाचं कालवण करतात."

मी थोड्या मिस्किलपणाने उद्गारलो, "तुम्ही ते चाखलं आहे वाटतं?" त्यावर भास्करराव आवेशाने म्हणाले, "कोरमा नाही; परंतु मी बडोद्यास माझ्या वस्तादाच्या हातानं बनविलेली कढी प्यालो आहे आणि त्या कढीला कोरम्याची खुषबो होती. त्या कढीची तुम्हाला गंमत सांगतो,—

"माझा बालआवाज चांगला म्हणून बडोद्यातील माझ्या हितचिंतकानी मला फैज महमदखाँसाहेब[३] यांच्याकडे संगीतशिक्षणासाठी ठेवलं. माझे वस्ताद अत्यंत कसबी होते. वयोमानामुळं त्यांनी मैफलीत गाण्याचं सोडून दिलं होतं. शिवाय, शिक्षण देण्यात

त्यांचा हातखंडा होता. एक दिवस घरी काही नैमित्तिक असल्यामुळं त्यांच्याकडे तालमीस जाण्याचं मला जमलं नाही. 'काल क्यों आला नाहीस?' म्हणून खाँसाहेबांनी विचारता, घरी पक्ष होता वगैरे हकीकत मी सांगितली. पक्षात काय काय जेवण करतात म्हणून विचारले, तेव्हा इतर पदार्थांबरोबर मी कढीचं नाव घेतलं. त्यावर खांसाहेब म्हणाले,

"'अबे, तुम बम्मन कढी क्या पकावोंगे! मैं तुझे कढी खिलाता हूँ.' तालीम झाल्यावर वस्तादांनी अंगावर कपडे चढविले आणि मला बरोबर घेऊन काठी टेकीत ते कुंभारवाड्याकडे निघाले. आता ही मुसलमानाच्या हातची कढी खायची कशी, अशा मोठ्या संकटात मी पडलो. परंतु वस्तादांचा प्रसाद नको तरी कसा म्हणायचा? गाडगीमडकी विकतात तिथं कढी कशी मिळू शकते, याचीही मला कल्पना येईना! खांसाहेबांनी एक शेराचं कोरं मडकं खरेदी केलं आणि ते माझ्या हातात दिलं. खाँसाहेब पुढं आणि मी ते मडकं घेऊन त्यांच्या मागं, अशी आमची वरात भर बाजारातून निघालेली! त्यांनी इतर काही जिनसा खरेदी केल्या. घरी आल्यावर ते मडकं त्यांनी प्रथम पाण्यानं माझ्याकडून धुऊन घेतलं आणि नंतर त्यात अर्धी बाटली गुलाबजल ओतून ते टांगून ठेवलं. संध्याकाळच्या तालमीस मी पुन्हा गेलो. तोपर्यंत गुलाबजल त्या मडक्यात मुरून गेलं होतं. त्यानंतर त्यात त्यांनी एक शेर दूध घालून त्याला विरजण लावलं आणि 'अच्छा, कल सुबह आ जाव,' म्हणून मला जायला सांगितलं.

"दुसऱ्या दिवशी मी सकाळीं पाहतो तो खाँसाहेब एका सुरीनं कांदा छिलत बसले आहेत! तो इतका बारीक की, जाईच्या फुलांच्या पाकळ्यांचा ढीग जणू पुढं पडला आहे! मला दोन पलटे घटवायला सांगून ते आत गेले आणि सुमारे दीड तासानं कढी घेऊन आले. ती कढी कसली! खाऱ्या मसाल्याची बासुंदीच ती! मी जन्मात पुन्हा तशी कढी चाखली नाही. ती कढी असूनदेखील तिला कोरम्याची खुषबो होती. असे हे माझे गुरू अजब हुन्नरी, तसेच अजब विद्वान होते. माझ्या गाण्यात त्यामुळं कोरमेकी खुषबो आहे बरं! नाही तर तुम्ही समजाल मी कोरमा खातो!"

मी म्हणालो, "तुमच्यासारखी गाण्यात खुषबो येईल तर कढीच काय, पण कोणीही कोरमादेखील नित्य खाईल."

बुवा म्हणाले, "पण माझ्या गुरुजींचं प्रेमळ अंतःकरण त्यात कुठून येणार? माझं केवढं भाग्य!"

मी म्हणालो, "माझंही भाग्य काही कमी नाही."

भास्करराव प्रसन्न मुखाने उठून स्नानाला गेले. कागदगिरण गल्लीतील ते राहत असलेल्या छोटेखानी बंगलीच्या माडीत झालेले हे भाषण अद्यापि मला काल घडल्याप्रमाणे आठवते. या बंगलीत गायनसम्राट अल्लादियाखाँ दरवर्षी पावसाळा घालवीत. तेथेच किती नामांकित गवयांची झालेली गाणी व बैठका यांची वर्णने गायकवर्गाला व संगीतशौकी वाचकांना कदाचित मनोरंजक वाटतील; तेव्हा शक्य तर या लेखमालेत यथावकाश त्यांचा समावेश करण्याचे योजीत आहे.

टीपा

१. **बरकतउल्लाखाँ**
(जन्म अंदाजे १८५०/६० ते १९२८)

बरकतउल्लाखाँ हे कोणा कलावंतिणीचे चिरंजीव. उत्तम पखवाजवादक. परंतु ज्याचा आगापिछा नाही अशा अर्थाने 'डेरेदार' म्हणून कोणा 'खानदानी' कलावंताने हिणविल्याच्या चिडीमुळे आपल्या जयपूरनिवासिनी थोरल्या बहिणीकडे ते गेले. ही बहीण, फहम्मन इम्रतसेनची प्रियकरीण. तिच्या विनवणीला मान देऊन इम्रतसेनने बरकततुल्लांना शिष्य मानून पूर्ण विद्या दिली. बरकततुल्लाचे गुरूबंधू हफीझखाँ.

इम्रतसेन (सुमारे १८१४ ते १८९४) हा महान बीनकार सतारिया. तानसेनाचा वंशज. रबाब-वादक रहीमसेन याने छोट्या बीनाला खाली तंबोऱ्यासारखा आणखी एक भोपळा जोडून घेऊन सतार बनवून घेतली व तिच्यावर वादन सुरू केले; ('सेनियांची सतार'). रहीमसेनचा पट्टशिष्य हुसेनखाँ; हुसेनखाँचे तीन पुत्र इम्रतसेन, लालसेन व नियामतसेन; इम्रतसेन सर्वश्रेष्ठ. नम्र, मनमिळाऊ, लौकिकवान, धनसंपन्न, डौलदार. जयपूरला चाकरी. त्याचे फहम्मनवर एकनिष्ठ प्रेम. तिच्यापासून त्याला इस्माइल हा पुत्र झाला. तो बालवयाचा असतानाच इम्रतसेन वारला. खूप संपत्ती फहम्मनच्या नावाने ठेवली; बरकतउल्लाच आता इस्माइलला तयार करील, असे मानले. त्या भ्रमात असताना फहम्मनही मेली. आपली सारी जायदाद इस्माइलचा भावी गुरू 'बरकतउल्ला मामा' याला दिली. इस्माइलचा संभाळ मामाने केला. पण शिकवणे नाममात्र. ऐकून-ऐकूनच इस्माइल अतिशय मधुर, भावनाप्रधान वादन करू लागला. आता हा आपणांस मागे सारील या आशंकेने बरकतउल्लाने काही निमित्त काढून त्याला घरातून एकवस्त्र हाकलून दिले. कोठेतरी भटकत हालहाल होऊन इस्माइल १९०८–मध्ये विपन्नावस्थेत मेला. [के. वा. भोळे, अ. बा. शिरगावकर वगैरेंची त्याला ऐकल्याची व मोहून गेल्याची साक्ष आहे.] बरकतउल्ला दिग्विजय करीत मुंबई-पुण्याला आले. पुण्याला ८ वर्षे बाळासाहेब नातूंच्या आश्रयाने असताना केशरबाई केलीकर यांना काही गायन शिकवले. मुंबईत कित्येक वर्षे होते. त्यांनी नंतर पतियाळ येथे व शेवटी म्हैसूरला चाकरी केली. १९२८–मध्ये अतिशय हाल भोगून मेले. (श. वि. गो.)

२. **मियाँजान** (सुमारे १८८० ते १९१९)

मियाँजान हे टोपणनाव. खरे नाव मिळाले नाही. 'जर्नैल' (जनरल) अलीबक्ष व 'कर्नैल' (कर्नल) फत्तेह अली (अलिया फत्तू) या बंधू नसलेल्या

दुकलीपैकी पतियाळावाल्या अलीबक्षांचा मियाँजान हा भाचा व शिष्य. आईकडून आजोबा असलेल्या मियाकालूखाँ यांच्याकडून तालीम मिळाली होती व आजोबांना तानरसखाँ (मृत्यू १८९०) यांच्याकडून मिळाली होती. म्हणजे त्यांची प्रसिद्ध तान तानरसखाँच्या संस्काराची असावी. दमदार, मोकळा, गोड, मोठा आवाज, तीन सप्तकांची सफाईची तानतयारी, अचाट चपळ फिरत, विस्मयकारकपणे तानेतूनच अचानक समेवर आदळणे हे मोठे वैशिष्ट्य. द्रुत लय आणि तार षड्ज यांजकडे विशेष लक्ष. सोहोनी, अडाणा रागांवर प्रभुत्व. गाणे केवळ तानतयारीचे. अस्ताई भरण्याकडे विशेष कल नाही. द्रुत ख्याल, टप्पा, तराणा हेच चढलेले. स्वभाव अतिशय अहंकारी, कोणाशी पटणे नाही. दीर्घकाळ मुंबईत वास्तव्य. त्याआधी दिल्लीत. शिष्यपरंपरा नाही.—योग्य गळ्याचा शिष्य दुर्लभ. अधिक माहिती मिळाली नाही. (श. वि. गो.)

३. **फैझमहंमद खाँ** (अंदाजे १८२० ते १९०४)

बाराबस्तीमध्ये हुसैनपूर येथे पैशात रंग जमविणारे 'कवडीरंग' असे दोघे भाऊ आधारंगानंतर झाले. 'पैसारंगा'चे नातू अथवा पणतू व घसदियांचे (घसीटखां) चिरंजीव फैझमहंमदखाँ. दिल्लीभोवतालच्या तीनएकशे मैलांच्या परिसरातील सर्वच मुसलमानी कलावंतधारी वंश एकमेकांच्या कमीअधिक नात्याचे. फैझमहंमदखाँचे नाते आग्रावाले, कैरानेवाले व हुसैनपूर-लखनौ-गवालियरवाले यांच्याशी जवळचे. घसदियां आग्र्याला स्थायिक झाले. फैझमहंमदखाँ तेथून गवालियरला जाऊन बडोद्यांत चाकरीला गेले, आमरण तेथेच. सच्चा, मोकळा, पीळदार कंठ, पक्का ताल, उच्चार स्पष्ट आणि मधुर. अस्ताई-अंतरा पुरा, आलापी, मींड, घसीट, गमक, बेहलावा यांनी भरलेला. संग्रह विशाल नसला, तरी पक्का चोख. निगर्वी, उदार, एकमार्गी, आत्मसंतुष्ट, नम्र आदबीचा स्वभाव. मौलाबक्षांमुळे कुचंबणा झालेले, परंतु बुझुर्गोमध्ये व जाणकार रसिकांमध्ये मान्यता पावलेले भास्करबुवांचे गुरू. (श. वि. गो.)

प्रकरण आठवे

१९०३–४ च्या सुमारास मी मुंबईस असताना हार्मोनियमवादनाच्या बाबतीत विशेषतः दोन व्यक्तींची नावे माझ्या कानावर येऊ लागली. त्यांपैकी कै. लक्ष्मणराव ऊर्फ नानासाहेब हे एक होत. हे त्या वेळी दक्षिण हैद्राबादेस निजाम सरकारच्या पदरी नोकर होते. निजामशाहीत हे नोकर कसे झाले, ती हकीकत मोठी मनोरंजक आहे.

लक्ष्मणराव हे प्रथम मुंबईतील एका ऊर्दू नाटककंपनीत पेटी वाजविण्याच्या नोकरीवर होते. त्या वेळीं हल्लीच्या निजामाचे वडील गादीवर होते. एकदा निजाम सरकारांचा दौरा मुंबईत आला. मरहूम निजाम एक औलिया अवतारी सत्पुरुष समजले जात असत. हिंदु-मुसलमान असा भेदाभेद त्यांच्या वृत्तीत अगर राजवटीत कधीही दिसून येत नसे. राहणी फकिराची आणि दानशूरता राजा कर्णाची असा त्यांचा लौकिक होता. हुजूर-स्वारीचा मुक्काम मुंबईस असताना त्यांनी वरील ऊर्दू कंपनीचा खास नाटकप्रयोग करविला. निजाम सरकारनी तो समग्र प्रयोग उभा राहूनच पाहिला! आणि हुजूर उभे त्यामुळे सर्वच अधिकारी व परिवारातील चारशे-पाचशे लोक उभेच होते, अशी आख्यायिका होती! असेलही खरे! अवतारी पुरुष, त्यातून निझाम! मधूनमधून हुजूरस्वारीची नजर समोर साथ करीत असलेल्या लक्ष्मणरावांवर जात असे. शेवटी त्यांचे खासगी दिवाण ‘हुजुरी रामराव’ यांना हुजूरआज्ञा झाली की, या पेटीवाल्यास हैद्राबादेस आणण्याची तजवीज करावी. त्यानंतर हुजूरस्वारी परत हैद्राबादेस गेली. कंपनीकडून रीतसर परवानगी वगैरे घेऊन महिनापंधरा दिवसांनी लक्ष्मणराव हैद्राबादेला पोचले. ‘हुजुरी रामराव’ यांच्या घरीच त्यांनी मुक्काम ठेवला होता.

रीतीप्रमाणे रामरावांनी हुजूरच्या कानावर लक्ष्मणराव आल्याची वर्दी दिली. “अच्छा, ठहरनेको कहो,” इतकेच त्यांना हुजूरचे उत्तर मिळाले. पुन्हा कधी संधी साधून रामरावांनी आठवण केलीच तर “अच्छा, ठहरनेको कहो,” हे ठराविक उत्तर मिळे. यामुळे लक्ष्मणरावाना तेथून जाताही येईना. अशा अवघड परिस्थितीत एक नाही, दोन नाही, पुरे अठरा महिने लक्ष्मणरावांना हैद्राबादेत काढावे लागले! रामरावांनाही वाटले, की आता यापुढे लक्ष्मणरावांना ठेवून घेण्याने काही साधणार नाही, म्हणून त्यांची रवानगी करण्याचे ठरविले. इतक्यात हुजुरांकडून हुकूम आला की, मुंबईच्या पेटी

वाजविणाराला घेऊन यावे! रामरावांनाही अचंबा वाटला की गेल्या कित्येक दिवसांत लक्ष्मणरावांसंबंधी कांही आठवण दिली नसता आज एकाएकी हुजुरांना त्यांची याद आली कशी!

व्यवस्थित कपडे करून लक्ष्मणरावांना ते निझाम सरकारापुढे घेऊन गेले. पेटीही बरोबर नेली होती. "अच्छा, बजाव" अशी हुजुरांची आज्ञा झाली. हुजुरी रामराव आपल्या कचेरीकडे गेले. लक्ष्मणरावांनी पेटीवादन सुरू केले. निजाम सरकार समोर उभे होते. एक तास झाला, दोन तास झाले, चार तास झाले! लक्ष्मणरावांच्या तोंडचे शब्द, की "मी हूं की चूं न करता त्या एका बैठकीत दहा तासपर्यंत एकसारखी, खंड न पडता पेटी वाजविली! आणि निजाम सरकार दहा तास ऐकत उभे होते!" लगेच हुजुरांनी रामराव कारभाऱ्याना हुकूम दिला की, गेल्या अठरा महिन्यांचा पगार व दरमहा १५० रुपये तनख्यावर लक्ष्मणरावांची दरबारात वंशपरंपरा नोकरी कायम करावी!

दंतकथेप्रमाणे वाटणाऱ्या अशा हकीकती ज्या व्यक्तीबद्दल कानांवर येत, ती व्यक्ती असामान्य कलावान असली पाहिजे,—आणि तीही हार्मोनियमवादनात! माझ्या मनाला तळमळ लागून राहिली होती; परंतु हैद्राबादेला जाऊन त्यांचे वादन ऐकण्यासारखी माझी परिस्थिती नव्हती. मध्येच एक दिवस भाचूभाई भांडारे माझ्या घरी आले आणि म्हणाले, "गोविंदराव, नाना आला आहे हैद्राबादेहून!" मी विचारले, "नाना कोण?" भाचूभाईंनी प्रेमावेशाने सांगितले, "अरे, आपला नाना—आल्फ्रेड कंपनीतला—लक्ष्मणराव! आज संध्याकाळीं पाच वाजता या. आमच्या येथे तो येणार आहे. ठाकुरदासबुवांनाही मी बोलावलं आहे,—व्यक्ती ऐकून ठेवा." आळशावर गंगा आल्याप्रमाणे अर्थात हा योग होता.

ठरलेल्या वेळापूर्वीच मी भाचूभाईंच्या घरी हजर झालो. दहापाचच निवडक मंडळीं जमली होती. थोड्या वेळाने भाचूभाई व लक्ष्मणराव आतल्या बाजूने दिवाणखान्यात आले. लक्ष्मणराव म्हणजे कोणीतरी रुबाबदार, फॅशनेबल व्यक्ती असेल, अशी मी माझ्या मनाची कारण नसताना कल्पना करून घेतली होती. प्रत्यक्ष पाहता त्यांच्यामध्ये रुबाबही नव्हता आणि फॅशनही नव्हती. हैद्राबादचा मोगलाई पोषाखदेखील नव्हता. भाचूभाईंनी त्यांचा व माझा परिचय करून दिला. दुर्बल प्राण्याचा प्रथम बळीं या न्यायाने प्रथम पेटी वाजविण्याची पाळी माझ्यावर आली. दोन नामांकित वादकांसुढे मी काय वाजविणार घाबरेपणाने एकदोन छोट्याशा गती मी वाजविल्या. नंतर भाचूभाईंनी नेहमीच्या ऐटीने एक ठुमरी व एक कर्नाटकी चाल वाजविली. शेवटी लक्ष्मणराव वाजवायला बसले. वादन सुरू करण्यापूर्वी त्यांनी, आपण हैद्राबादला स्थापन केलेल्या 'शंकर दरबार' वगैरेंसंबंधी बरीच भाषा केली. "आपला तो भैय्या मर्दानी बाज आहे! शंकर दरबार है! इथं जनानी ठुंबरीचं काम नाही!" इत्यादी इत्यादी. शेवटी एकदाचा त्यांनी पेटीवर हात टाकला. त्यांनी 'पूर्वी' राग वाजविण्याचा आविर्भाव सुरवातीला आणला. कानात

शिरण्यासारखे कोठेच काही आढळून आले नाही. 'पूरियाधनाश्री', 'पूर्वी', मध्येच 'मारवा', शेवटी 'पूरिया' अशा प्रकारची काही खिचडी पुढे मांडली,—आणि तीसुद्धा जैनाची खिचडी! त्यात मीठ-मसाला की कसलीच खुष्बो नाही. प्रत्येक पाचदहा मिनिटांनी रागात काहीतरी विसंगत स्वर लावायचा आणि श्रोत्यांना विचारायचे, "याला कोणता राग आपण म्हणाल?" शेवटी विनायकबुवा ठाकुरदास माझ्या कानात म्हणाले, "आम्हांला विचारण्यापेक्षा स्वतःच रागाचं नाव हे गृहस्थ का सांगत नाहीत? आम्हा गरिबांवर नाही ते हे संकट कशाला?" लक्ष्मणरावांनी नंतर चीज सुरू केली, त्यात मला तालाची खटपट मात्र दिसून आली, आणि तीही अगदी रूक्ष. तोंडाने 'सा रे ग म' म्हणायची तशीच ती बोटांतून बोजड रीतीने व पट्ट्यांचा खडखडाट करून काढायची. आम्हांला अखेरपर्यंत कशात प्रेम आले नाही. शेवटी त्यांचे त्यांनाच काय वाटले कोणास ठाऊक. "असली बंदीष पेटीत आजपर्यंत कोणी काढली नाही बरं राजे!" असे म्हणून ते पेटीवरून उठले आणि तबला व डग्गा आडवा करून (पखवाज तेथे नव्हता) पखवाजाचा बाज सुरू केला. तोंडाने बोल म्हणावेत आणि ते हाताने वाजवावेत. पखवाजापेक्षा त्यांची मुखबाजाची (तोंडाने बोल काढण्याची) तयारी अधिक दिसून आली. परंतु दोहोंतही गोडी नव्हती. बडोद्याच्या नासरखाँचा लोण्यापेक्षा नरम पखवाज मी ऐकला होता, त्यापुढे त्या कर्णकटू कटकटीने कपाळ मात्र उठले! एका नामांकित व्यक्तीविषयीचा माझा भ्रम दूर झाला. कदाचित असेही असेल की, त्यांच्यामधील विशिष्ट गुणांचे योग्य आकलन करण्याची त्या वेळी माझ्यामध्येच कुवत नसेल; कारण यानंतर काही वर्षांनी औरंगाबाद येथे लक्ष्मणरावांच्या शागीर्दाचे (हे जन्मांध आहेत आणि हल्ली ते इंदूर दरबारात नोकर आहेत असे समजते.) वादन मी ऐकले. त्यांच्या वादनात तालाचीच विशेषतः खटपट असूनदेखील बरीच शिस्त आणि गोडी आहे. या गुरुशिष्यांचे वादन ऐकल्यापासून मी एकच महत्त्वाचा धडा घेतला की, तालक्रियेच्या गणिती खटाटोपात पडल्यास हार्मोनियमवादनक्रियेत गोडी राहणे अगर राखणे जवळजवळ अशक्य आहे. गायनाइतकीच हार्मोनियम-वादनालाही तालाची आवश्यकता आहे. परंतु लयीने क्रीडा करण्यात जे स्वरांचे रचनासौंदर्य साधता येते, तसे तालाशी झुंज खेळताना ते सौंदर्य राहत नाही. कुस्तीच्या धकाधकीत नृत्याचे लालित्य कोठून आढळणार?

पुढे शेवटी लक्ष्मणरावांनी निजाम सरकारची नोकरी सोडून—किंवा अमर्याद रजा घेऊन म्हणा—'मृदंगपुराणाचे' दौरे काढले आणि व्यासपीठावर बसून, 'धा धा धिं ता किट धा' वगैरे मृदंगातील बोलांच्या व्युत्पत्तीचे पुराण ते सांगू लागले! 'धा ता' या बोलाचा तात्त्विक अर्थ "विधाता म्हंजे ब्रह्मदेव" इत्यादि मासल्याचे त्यांचे प्रवचन ऐकण्याचा एकदा सोलापुरास योग आला होता. पुराण झाल्यावर लक्ष्मणरावांनी मला मजेने भोजनास येण्याचा आग्रह केला. ते म्हणाले की, "मी पाकशास्त्रातही नैपुण्य मिळविलं आहे. शंकर दरबारचा प्रसाद तरी चाखून पहा. एक जातीची अजब पुरी मी

बनविणार आहे. तुम्ही पुऱ्या अनेक ठिकाणी खाल्ल्या असतील, पण माझ्या फुगलेल्या पुरीवर टिचकी मारली की त्यांतून जिवंत चिमणी भुर्रकन् उडून जाते!!" उडत्या चिमणीच्या पुरणाची पुरी खाण्याची कल्पना मला कशीशीच वाटली. त्यामुळे काहीतरी निमित्त सांगून मी त्यांचे आमंत्रण टाळले! संगीतशास्त्राप्रमाणे सूपशास्त्रातदेखील तरबेज असलेले असे कलावंत बरेच आढळून येतात. या दोन शास्त्रांमधील रसपरिपाक हे ध्येय ते या नाही तर त्या मार्गाने गाठतात खरे!

'गाना, फिर खाना' हा उत्तरेकडील बहुतेक कलावंतांचा जीवनमहामंत्र! एकदा गाण्याच्या मेहेनतीला हे बसले म्हणजे यांना जेवणाखाणाची किंवा कसल्याच इतर गोष्टींची शुद्ध नसते! ग्वाल्हेरचे हद्दूखाँ यांच्या बहिणीचे प्राणोत्क्रमण झाले, त्या वेळी हे गाण्याच्या मेहनतीला बसले होते. प्रेत कबरस्थानकडे नेण्याची तयारी झाली. हद्दूखाँना बोलावणे गेले त्या वेळी त्यांनी फर्माविले, की आणखी तीन तासांनी माझी मेहेनत झाल्यावर प्रेतयात्रा काढा! "पहिले गाना, फिर खाना, बाद एक दिन जाना" हा जीवनमंत्र मोठे राजगुह्य म्हणून मौजुद्दीनखाँ[१] यांनी मला मुंबईस सांगितला. मी प्रापंचिक असल्यामुळे माझ्यावर त्याचा फारसा परिणाम झाला नाही, हा भाग निराळा. तथापि ही गोष्ट केव्हाही कबूल करावी लागते, की प्रपंच, व्यवहार, गणगोत इत्यादी गोष्टींकडे पूर्ण दुर्लक्ष करण्याच्या वृत्तीमुळे या कलावंतांना जशी मनसोक्त कलेची उपासना करता येते, तशी आमच्या दक्षिणी कलावंतांना त्यांच्या कुटुंबवत्सल-प्रापंचिक वृत्तीमुळे करता येत नाही. संगीतासारख्या अथांग कलेच्या एखाद्या अंगाचेदेखील पूर्ण आकलन होण्यास तिला सर्वस्वी वाहून घेतल्यावाचून दुसरा मार्ग नाही. नित्याच्या दिनचर्येपैकी एखाद-दुसरा ठराविक तास संगीताप्रीत्यर्थ राखून ठेवल्याने हाती काय लागणार, हे संगीतशाळांच्या व विद्यालयातील विद्यार्थ्यांच्या प्रगतीवरून दिसून येत आहेच. थोड्या लोकांना पुष्कळ विद्या येण्यापेक्षा पुष्कळ लोकांना थोडी थोडी संगीतविद्या येणे अधिक श्रेयस्कर आहे, अशी समाजाची हल्ली समजूत झालेली दिसते. संगीतकलेच्या संगोपनाच्या व संवर्धनाच्या दृष्टीने वरील समजूत श्रेयस्कर नाही, उलट घातुक आहे, हे कोणीही कबूल करील.

"संगीतकला व विद्या हलक्या, शीलविहीन व विद्याविहीन लोकांच्या हाती गेली आहे, तिला या घोर गर्तेतून काढली पाहिजे," वगैरे वगैरे लांबच-लांब गोष्टी सांगणारे अनेक लेखक व वक्ते होऊन गेले व आहेत. कै. भातखंडे, पंडित विष्णु दिगंबर यांसारख्या महाभागांनी आपापल्या रीतीने त्याप्रीत्यर्थ आजन्म प्रयासही केले. परंतु त्या प्रयासाचा परिणाम असा झाला की, हिंदी संगीत सखोल, शीतळ व रुचकर होण्याऐवजी उथळ, सवंग, ऐसपैस व मातकट बनत चालले आहे. मूळ हेतू उत्तम, परंतु दिशा चुकीची ठरली. कारण एकनिष्ठेने दीर्घ काल संगीताराधना करणाऱ्या व्यक्तीच मुळी प्रतिष्ठित पोषाखी समाजात दुर्मिळ असतात हे त्यांना उमगले नाही. धंदेवाले कलावान, संस्कृति-विहीन, व्यवहारशून्य आहेत, हे काही अंशी कबूल; परंतु तेच लोक खरे कलोपासक आहेत आणि त्यांनीच आजपर्यंत संगीतकलेची जोपासना व तिचा उत्कर्ष साधला व

अद्यापिही साधीत आहेत, हेही कबूल केलेच पाहिजे. आमच्या सुशील, सुविद्य, सुसंस्कृत लोकांनी तितक्याच निकराने, चिकाटीने संगीताची आराधना करून त्यांच्या तोडीला कला संपादन केल्यावाचून संगीताचा उत्कर्ष साधणार कसा ? संगीतशाळांमधील विद्यार्थ्यांच्या संख्येवरून किंवा ग्रामोफोन, रेडिओ वगैरेंच्या खपावरून संगीतकलेच्या उत्कर्षाचे मोजमाप करणे भ्रामक आहे. मोटरहॉर्न्सच्या वाढत्या गोंगाटावरून संगीताच्या प्रगतीचे मोजमाप करणेदेखील त्या मानाने चुकीचे ठरणार नाही.

संगीतकला अनंत आहे. त्यात परिपूर्ण नाही तरी निदान कलाविशारद असे ज्यांना सार्थ म्हणता येईल अशा व्यक्ती दहापाच लाखांत एक अशाच प्रमाणात कोठेही मिळणार. परंतु आज अखिल हिंदुस्थानच्या २५-३० कोटी प्रजेत अशा शेपन्नास व्यक्ती तरी आढळून येतील की नाही, याची वानवा आहे. धंदेवाल्यांची ही स्थिती. सुशिक्षित व प्रतिष्ठितांमध्येही अशा चारदोन व्यक्ती तरी मिळतील की नाही, याची शंकाच आहे. बरे, अशा अनेक सुशिक्षित, कुलीन, शीलसंपन्न तरुण व्यक्ती आहेत, की ज्यांना संगीतकलेची मनापासून आवड आहे, आवाज आहे व खर्च करण्यास जरूर तो पैसा आहे; मात्र जरूर ती चिकाटी नाही. याचे कारण त्यांना कलासंवर्धनाबाबत जिव्हाळ्याची जबाबदारी वाटत नाही. आवड पुष्कळ आहे, परंतु संगीत हेच ध्येय, हाच पेशा व त्याची उन्नती हेच जीवितकर्तव्य अशा दृढ भावनेने त्या कलेला वाहून घेण्याची धडाडी एकाही कुलीन तरुणतरुणीमध्ये दिसून येत नाही. अर्थात त्यांच्या पालकांमध्ये तर नाहीच नाही. हजारो बी. ए. बेकारांच्या तांड्यात एकदा आपले अपत्य चार-दोन हजार रुपये खर्चून दाखल झाले म्हणजे आपल्या कर्तव्याची परिसीमा झाली, असेच त्यांना वाटते. चाळीसपन्नास रुपये दरमहा खर्चून मुलाला कॉलेजमध्ये ठेवण्याची तयारी, परंतु तोच पैसा त्याच्या आवडीच्या संगीतशिक्षणाकडे खर्चून त्याच्या नैसर्गिक गुणाचा उत्कर्ष साधणे, लौकिकाची व धंद्याची त्याला जोड करून देणे व एका सुंदर कलेच्या जोपासनेस हातभार लावणे या गोष्टी पालकांना गौण वाटतात. अशी परिस्थिती आहे तोपर्यंत कलेच्या अवनतीबाबत धंदेवाल्या कर्तबगार कलावानांच्या कुलशीलाकडे किंवा त्यांच्या अव्यवस्थितपणाकडे बोट दाखविण्याचा कोणालाच अधिकार नाही. संगीतशाळेत तासभर वेळ काढला, घरी ग्रामोफोन आणला आणि रेडिओ घेतला, म्हणजे संगीतकलेसंबंधी कर्तव्याची इतिश्री झाली, अशी सुविद्य समाजाची भावना झालेली दिसते. पण यात परिश्रमाचा भागच नाही; आणि तो नाही तर कलेची उन्नती तरी कशी होणार आणि ती कुलीन व सुशिक्षितांच्या हाती लागणार तरी कशी ?

कलकत्यास बाबू दुलीचंद[२] म्हणून एक धनाढ्य मारवाडी होते. मारवाडी आणि धन यांची सांगड ब्रह्मदेवानेच घातलेली आहे. अर्थात कोणाही मारवाड्याचा नामनिर्देश करणे प्राप्त झाल्यास तो धनाच्या बाबतीत असला पाहिजे, अशी सामान्यतः समजूत आहे. बाबू दुलीचंद मारवाडी होते; परंतु ते संगीताचे अतोनात शोकी होते, इतकेच नव्हे, तर त्यापायी त्यांनी अलोट पैसा खर्चला असे मी सांगितले, तर ती एक गुलदस्तातली लोणकढी थाप ठेवून दिली असे सर्वांना वाटण्याचा संभव आहे ! परंतु अपवादानेच नियम सिद्ध

होतो. कसेही असो, बाबू दुलीचंद यांच्याइतका संगीताचा षोक आपल्या हिंदुस्थानात क्वचितच कोणी केला असेल. संस्थानिकासारखी ज्यांची राहणी, शिंदे सरकाराशी रक्ताचा संबंध असलेले व अखिल उत्तरेत हार्मोनियमवादनात आद्य आचार्य गणलेले कै. गणपतराव भैयासारखे ज्यांचे वस्ताद व मियाँजान मौजउद्दीन, गोहरजान इत्यादींसारखी संगीत-सिंधूतील नामवंत रत्ने ज्यांच्या वर्षोगणती आश्रयाला राहिलेली व त्या जमान्यातील सुप्रसिद्ध कलाकारांपैकी प्रत्येकाचा परामर्श घेतल्यावाचून ज्याला राहवत नसे, असा षोकी पुरुष मारवाड्यांमध्ये तर नाहीच, पण इतर कोणत्या रजवाड्यांमध्ये सापडेल ?

सुमारे १९०६च्या सुमारास बाबू दुलीचंद यांची मुंबईवर स्वारी झाली. स्वारी झाली म्हणण्याचे कारण बाबूजींचा परिवार, बरोबरचे गवय्ये-बजवय्ये व त्यांचा शिष्यवर्ग आणि त्यांचे नोकरचाकर इत्यादि पाहिले म्हणजे एखाद्या बड्या संस्थानिकाची स्वारी आल्याचाच भास होई. बाबूजींच्या पूर्वी १०-१५ दिवस मौजउद्दीनखाँचे मुंबईस आगाऊ आगमन झाले. त्यांचा प्रथम सत्कार काळबादेवी रस्त्यावर 'बापूतारा'[३] या नावाने प्रसिद्ध असलेल्या कलावतीच्या घरी झाला; अर्थात त्यांचे गायनही झाले. 'बापूतारा'च्या घरच्या मंडळींनी मौजुद्दीनखाँच्या गायनाविषयी माझ्याजवळ फार तारीफ केली होती आणि त्यांचे गायन ऐकण्याकरिता मला त्यांनी विशेष प्रेमाने बोलाविले होते. असा योग टाळणे मला शक्यच नव्हते.

मुंबईकर वतनदार गवयांनी आधीपासूनच कोल्हेकुई सुरू केली होती की, "हा गवई थोडाच आहे! मामुली ठुंबरी, दादरे, भजने गाणारा एक मौजीला प्राणी आहे-" इत्यादि. घोडामैदान जवळच होते. ते दाखविण्यास मीच त्या लोकांना बरोबर घेऊन गेलो. (गाणे ऐकायला जाऊ नये अशी त्यांची आतून इच्छा होती!) मैफल छोटेखानी शेलक्या लोकांचीच होती. मौजुद्दीनखाँ आतून आले आणि आपल्या जागेवर बसले. अगडबंब पहिलवानाप्रमाणे देह, काळाकभिन्न रंग आणि चेहऱ्यावर देवीच्या प्रसादमुद्रा! पूर्वग्रह-दूषित होण्यासारखे दृश्य होते. गायनाला सुरवात झाली. काहीतरी 'कामोद' रागातील चीज होती. प्रो. अल्लादियाखाँ, कै. भास्करराव, मियाँजान वगैरे नामांकित लोकांची मी ख्यालाची गायकी बरीच ऐकल्यामुळे सामान्य व असामान्य ख्याल-गायनातील फरक कळण्याची थोडीबहुत पात्रता माझ्या अंगी आली होती. या खाँसाहेबांच्या गळ्यात तयार दाणेदार तान होती; परंतु रागाचा विस्तार किंवा ख्यालाचा भारदस्तपणा आढळून आला नाही. पहिल्या चिजेत रंग जमत नाही हे खांसाहेबही उमगले आणि त्यांनी चीज आटोपती घेऊन ठुमरीला सुरवात केली.

३०-३२ वर्षांपूर्वीची ही हकीकत मी लिहीत आहे. महाराष्ट्रातील अनेक गायक-गायिकांच्या मी ठुंबऱ्या ऐकल्या होत्या. ठराविक ठेका, ठराविक साचा, ठराविक 'सैंय्या', 'गुँय्या' वगैरे शब्द आणि ठराविक रागिणी यांवरून त्या ठुंबऱ्या आहेत असे मानायचे! ठुमरीची खास गायकी अशी मला तरी त्यापूर्वी ऐकायला मिळालीच नव्हती. गवयाने ठुंबरी म्हटली, तर त्यात स्वराची व गायकीची कसरत दिसायची; गायिकेने म्हटली तर

त्यात भुवया उडवण्याची व माना वेळण्याची करामत असायची! त्यामुळे ठुंबरीविषयी माझ्या मनात विशेष आदर नव्हता. कलावंतिणींचेच फक्त गायन ऐकायचे, अशा तमासगीर वृत्तीच्या आंबटषोकी लोकांकरिता ठुंबरी व लावणी निर्माण झाली आहे, अशी माझी त्या वेळीं ठाम समजूत झाली होती. परंतु मौजुद्दीनखाँची ठुंबरी ऐकताच माझे डोळे खाडकन उघडले आणि एक नवीन दुनिया मला दिसूं लागली. खाँसाहेबांचा व माझा पुढे निकट परिचय झाला आणि त्यांची अनेक गाणी मी ऐकली, त्यामुळे मला ठुंबरीच्या विशिष्ट गायकीची स्थूल मानाने कल्पना आली.

ठुंबरी गायनामध्ये भरमसाट तानबाजीला किंवा निव्वळ स्वरालापांना अवास्तव अवसरच नसतो. ठुंबरीचे सर्व कौशल्य बोल उच्चारणे व बोल नटविणे यांमध्ये असते. शब्दाला प्रामुख्य देऊन निरनिराळ्या भावनांचा त्यांच्यावर आरोप करून अनुरूप अशा छोट्या-छोट्या गोड-गोड स्वरालंकारांनी त्यांना नटवणे हा ठुंबरी-गायनाचा विशेष आहे. केवळ स्वरालंकाराच्या व शब्दोच्चाराच्या द्वारे ज्यांना विविध भावना दर्शविता येत नाहीत, अशा गायिका त्याला आद्याची (हावभावाची) जोड देतात. बोल, भावना व स्वर यांचा मेळ घालता आला नाही, म्हणजे गायक तानबाजी आणि अंगविक्षेप करतात! गोहरजान, मलकाजान यांच्यासारख्या गायिका, बोल नटविणे व अनुरूप हावभाव करणे या दोन्ही प्रकारांनी ठुंबरी, दादरे, भजने इत्यादी रंगवीत, म्हणूनच त्या असामान्य अशा गणल्या जात. सारांश, ख्यालाच्या गायकीमध्ये भरदार व वजनदार अशा स्वरालंकारांना तोलून धरण्याकरिता घडविलेल्या खुंटाळ्यांपेक्षा शब्दांना अधिक महत्त्व नसते. याच्या उलट, ठुंबरीमध्ये विशेष महत्त्व बोलांना असते व बोलांचे भावदर्शक सौंदर्य खुलविण्यासाठी त्यांच्या सभोवार सुंदर स्वररत्नांची चिमुकली पदके (lockets) जडवावी लागतात व अशा पदकांचा हार म्हणजे ठुंबरी!

शब्दांच्या व भावनेच्या प्राधान्यामुळे ठुंबरीगायन म्हणजे हल्लीचे कवितागायन किंवा भावगीतगायन अशी कृपा करून कोणी समजूत करून घेऊ नये. या दोहोंमध्ये प्रकाश व काळोखाइतकेच साम्य आहे! ठुंबरीला रागताल-स्वराची अत्यंत आवश्यकता असते आणि कविता-गायनाला त्यांची बिलकुल बेपर्वा असते. त्याला कवितागायनापेक्षा कविताजागर (मंत्रजागराच्या चालीवर) म्हणणे अधिक अन्वर्थक होईल. असो.

मौजुद्दीनखाँची मी जी अनेक गाणी ऐकली, त्यांतील तीन प्रसंग मला अत्यंत संस्मरणीय वाटले. गायनाचे शब्दांत वर्णन करणे अशक्य आहे, तरी पण शब्दोच्चारांना तालस्वरांनी नटवून पद्यातील भावना ते किती सौंदर्याने नटवीत याची कल्पना शब्दाने देण्याचे धारिष्ट करावेसे वाटते.

एका बैठकीत त्यांनी हिंदी पद म्हटले त्याचे शब्द पुढीलप्रमाणे होते—

अब तो जीवन हारे, हे गोविंद! राखो शरन ॥ ध्रु० ॥
नीर भरन हेत गये सिंधुके किनारे।
सिंधु बीच बसत नक्र चरन धर पसारे ॥ हे गोविंद! राखो शरन ॥

हा गजेंद्राचा धावा आहे हे सांगायला नकोच. "माझा जीव जात आहे. हे परमेश्वरा! माझं—शरणागताचं—रक्षण कर. पाणी प्यायच्या हेतूनं मी सिंधूच्या तीराजवळ गेलो, त्यात नक्र होता; तो पाय पकडून मला ओढतो आहे." हा काय तो भावार्थ. राग — खमाज, ताल — दादरा. सुरवातीचे 'अब तो जीवनहारे' हे अर्धचरण चारपाच वेळ म्हणून खाँसाहेबांनी इतका भाव व्यक्त केला, की "मी एवढा गजेंद्र! इतका वेळ प्रयत्नाची शिकस्त केली, पण मगरमिठी काही सुटत नाही. कसलं माझं बळ!— " अनुरूप अशा त्या स्वरांतून गजेंद्राच्या असहाय तीव्र भावनाच उसळून आल्या! मनात खजील झालेला गजेंद्र! 'अब तो जीवनहारे!' (माझा जीव चालला!) आणि पुढील अर्धचरण 'हे गोविंद! राखो शरन'—अहाहा! 'हे गोविंद' हे संबोधन तारषड्जाला नेऊन अशा आर्तरवाने उच्चारले, की गजेंद्रमोक्षाचे दृश्य त्या एका पुकारासरशी श्रोत्यांच्या मनश्चक्षूंपुढे उभे राहिले. सर्वांच्या अंगावर रोमांच खडे झाले. एकदा प्रार्थना, एकदा आर्तता, एकदा निराशा, एकदा असाहाय्य संताप, अशा अनेक भावना त्यांनी 'हे गोविंद!' या एका हाकेमध्ये निरनिराळया स्वरयोजनेने दर्शित केल्या! पद्यातील इतर चरणही अशाच भावनानुकूल स्वरांनी नटवीत सुमारे पाऊण तास श्रोत्यांची तंद्री त्यांनी कायम ठेवली.

ज्याप्रमाणे वरील भक्तिभावाचे पद त्यांनी रंगविले तशाच शृंगाररसाच्या चिजा देखील रंगविण्याच्या कामात त्यांचा हातखंडा असे. दादरा तालातील जलद लयीची एक उडती चीज—'मोरे राजा! किवडियाँ खोलो बारिशकी बूँद पडी।' यातील भूमिका अशी, की एक रमणी आपल्या महालगतच्या सज्जात उभी आहे, इतक्यात तिच्या वल्लभाने प्रणयलीलेने किवाड (दरवाजा) आतून बंद करून घेतला. इतक्यात पावसाचे थेंब बाहेर पडू लागले. ती त्याला किवाड खोलावयास सांगते. नाहीपेक्षा तिला आत येणे अशक्य — आणि ती भिज-णार. अर्थात तिच्या त्या वल्लभाला ती चिंब भिजलेलीच पहायची होती! तो दार काही उघडत नाही आणि ती परोपरीने त्याला विनविते आहे. एकदा सरळ, एकदा बजावून, एकदा विनंती, एकदा उसना राग, एकदा हसून, एकदा लाडाने, एकदा संतापून वगैरे अनेक प्रकारच्या भावना केवळ बोलाच्या अनुरूप उच्चाराने आणि अनुकूल स्वररचनेने त्यांनी श्रोत्यांपुढे मांडल्या.

भैरवी तर मौजुद्दीनखाँसारखी मी अद्यापि कोणाही गवैयाची ऐकली नाही. प्रत्येक स्वर इतका हळुवार आणि भावपूर्ण! फिरतीमध्येही सौंदर्य, बोलांमध्ये भावना. त्यांचे शेवटचे गाणे बापूतारांच्या दिवाणखान्यातच झाले. त्या रात्री मोठा जलसा होता. भास्करराव, "मियाँजान, बर्कतुल्लाखाँ, मजीदखाँ (बीनकार), महमदखाँ (विलायतखांचे वडील बंधू) अशी सर्व नामांकित मंडळी होती. सर्वांचे गायनवादन होता-होता सकाळीं पाच वाजता जलसा संपला. इतर श्रोते निघून गेले. वरील गायकवादक मंडळी कॉफी घेत होती. इतक्यात जवळ पडलेल्या तंबोऱ्याच्या तारेला माझा हात चुकून लागला. मौजुद्दीन जवळ बसले होते—"हां, भैय्या, छेडते रहो!"

मी तंबोरा छेडू लागलो. सर्वांच्या हातांत कॉफीचे पेले होते. मौजुद्दीनखाँसाहेबांनी

'अरे बोल रे-बोल रे पपीयरा' ही भैरवीची ठुंबरी सुरू केली. जलशाच्या जागरणामुळे सर्वांच्या वृत्ती आळसावल्या होत्या, परंतु तो आळस चोरपावलांनी कुठल्याकुठे नाहीसा झाला! भैरवी इतक्या संथपणे त्यांनी सुरू केली, की उषादेवीच मंदमंद पावले टाकीत पुढे येत आहे, असा त्या उषःकाली भास झाला. मध्यमापर्यंत म्हणजे केवळ चार स्वरांचे विस्तारक्षेत्र, परंतु बोलाचा लडिवाळ उच्चार आणि भावनेने सुवासिक केलेले ते भैरवीचे कोमल स्वर या दोहोंचा सुंदर मिलाफ यांनी हवा बनली! सर्वांच्या मनोवृत्ती तल्लीन झाल्या. कॉफीचे कप तसेच राहिले. सर्व कलावानांचे डोळे अश्रूंनी भरले. हास्याप्रमाणे अश्रूदेखील संसर्गजन्य आहेत की काय कोण जाणे! परंतु कसलेल्या कलावानांच्या त्या बैठकीत एकही डोळा कोरडा राहिला नाही. खुद्द गाणाराला गहिवर आवरेना. गद्‌गद्-स्वराने मध्येच ते बोलले, "आपल्या सर्वांच्या डोळ्यांत आसू आले, यात मला माझा मोठेपणा वाटत नाही. या भैरवीच्या भोवती मी जन्मभर घिरट्या घातल्या आहेत; तिच्या प्रत्येक स्वराच्या कणाकणाला पिसून काढण्यात मी हाडांची काडं केली आहेत, मग एवढीदेखील माझ्या कष्टाला आपल्याकडून दाद मिळू नये का?" लगेच त्यांनी फिरत सुरू केली आणि सर्व मैफल गुलाबपाण्याचा फवारा तोंडावर मारल्याप्रमाणे पुन्हा ताजी-तवानी, तरतरीत झाली; हे मी त्यांचे अखेरचे गायन ऐकले.

बाबू दुलीचंद यांचा मुंबईस सुमारे दीडदोन महिने मुक्काम झाला. त्या वेळी शेठ मूळजी हरिदास यांच्या इंग्लिश ऑफिसमध्ये मी हेडक्लार्क होतो. सहकुटुंब मुंबईस रहायचे आणि वडिलांकडून खर्चाचे पैसे आणायचे, हे मनाला न पटल्यामुळे मी वरील नोकरी पतकरली होती. मूळजी हरिदास हे त्या वेळी लोखंडाचे प्रचंड व्यापारी होते. तथापि त्यांचे अंतःकरण सोन्यासारखे नरम आणि प्रेमळ होते. त्यांची माझ्यावर फारच कृपादृष्टी होती व अद्यापि तशीच आहे. मालक व नोकर हे नाते न ठेवता त्यांनी माझ्या संगीताच्या व्यासंगाला शक्यतो उत्तेजनच दिले.

दुलीचंद बाबूजींच्या मुंबईतील मुक्कामात दररोज मला इतकी गाणीबजावणी ऐकायला मिळाली, की त्याची गणती करता येत नाही. बाबूजींची दिनचर्या म्हणजे रोज रात्रीच्या चार प्रहर जागरणानंतर सकाळी नऊला झोपून संध्याकाळी ४–५ वाजता उठायचे, ६–७ वाजता गाडीतून फिरायला जायचे, इष्टमित्रांना भेटून वगैरे रात्री ९–१० च्या सुमारास परत यायचे. त्यानंतर उपाहार आणि नंतर ११ पासून पहाटे ४ किंवा ५, केव्हा ६ वाजे-पर्यंत गायनवादनाची मैफल झडायची! नित्य न चुकता मुंबईतील निरनिराळे गायक-वादक आणि एकदोन गायिका बोलावण्यात येत. मधूनमधून मौजुद्दीनखाँचे गायन व भैया साहेबांचे पेटीवादन. मला सर्वांपेक्षा गणपतराव भैयांचे पेटीवादन मुख्यत्वे ऐकावयाचे होते; पण हे जाडे प्रस्थ! भैयासाहेबांची कोणत्या दिवशी केव्हा पेटी वाजविण्याची लहर लागेल, याचा कोणी भरवसा द्यावा? म्हणून मी रोजचा असा क्रम आखला की, ऑफिस-मधून ५ वाजता येऊन जेवायचे आणि चार तास झोप काढायची! नऊ वाजता मोहन बिल्डिंगमधून निघायचे ते चालत दोन मैल पेडर रोडवर जायचे. तेथे बाबूजींचा मुक्काम

होता. गाडीभाड्याला रोज जातायेता दोन रुपये खर्चण्याची माझी ऐपत नव्हती. रात्रीचा जलसा झाल्यावर पहाटे घरी यायचे व ११ वाजेपर्यंत झोपयचे. मग कसेबसे जेवण उरकून ऑफिसला जायचे! शेठ मूळजी हरिदास यांच्या कृपेमुळे मला माझ्या सोयीप्रमाणे ऑफिसची वेळ ठेवता येत असे. माझ्या संगीताच्या शोकाचे शेठजींना नेहमी कौतुकच वाटे!

सुट्टीच्या किंवा फुरसतीच्या दिवशी भर दोनप्रहरी किंवा तिसऱ्या प्रहरी मनात येईल तेव्हा बाबूजींच्या बंगल्यावर मी जात असे. हेतू हा, की कोणा तरी शिष्याची पेटीवर मेहनत सुरू असेल अगर कोणी गाण्याची कसरत करीत असेल, ती ऐकायला मिळावी; आणि बहुधा तसेच होई. किती वेळ तरी मौजुद्दीन गात बसले आहेत, बशीरखाँ पेटी घेऊन बसले आहेत, कोणी सारंगी घासतो आहे...आणि चमत्कार असा, की 'पिया बिन नही आवत चैन' ही त्यांची पेटंट ठुंबरी — शेकडो मैफली या ठुंबरीने गुंगविलेल्या; पण त्या 'चैन'वरील गंधारावरून षड्‌जाला येणाऱ्या घसीटीला आणखी पैलू पाडण्याचा एकच प्रयास सतत चालू असायचा! खाँसाहेब एक दिवस म्हणाले, "हे पहा गोविंदरावजी, हे असलं बिकट काम आहे! जिंदगी गेली ही ठुंबरी गाता-गाता. पहा, ही तीन स्वरांची जागा, यात आणखी किती तऱ्हेचे रंग पैदा होऊ शकतात. एकसारखे कष्ट करायला पाहिजेत." काय ही स्वराची तपश्चर्या! शाकुंतल नाटकातील 'अर्धतनु वारुळीं बुडालेल्या मुनीप्रमाणे यांचे तप चाले अजुनी!' व या तपश्चर्येमुळेच मौजुद्दीनखाँ यांना ठुंबरीचे बादशहा म्हणत. 'पिया बिन नही आवत चैन' कोण गात नाही? आपापल्या परीने सर्वच ही चीज काय किंवा अशा प्रकारच्या त्यांच्या इतर चिजा गातात; पण मौजुद्दीनखाँची मोहक रंगत कोणाच्याही गायकीत दिसून येत नाही.

संगीतसम्राट अल्लादियाखाँ यांना बाबू दुलीचंद वडील भावाच्या आदराने वागवीत. बाबूजींनी खाँसाहेबांना कलकत्त्यास बोलावून घेऊन आपल्याजवळ पुष्कळ दिवस ठेवून घेतले होते. त्या वेळेची मौजुद्दीनखाँच्या भैरवीची एक हकिकत साहेब सांगतात. नित्याप्रमाणे त्यांना बाबूजींबरोबर गाडीतून फिरायला जायचे होते. खाँसाहेबांनी कपडे चढवले आणि फेटा बांधायला सुरवात केली. समोरच्या खोलीत मौजुद्दीनखाँ नित्यक्रमाप्रमाणे गात होते आणि भैरवी सुरू केली सहज! अल्लादियाखाँचे फेटा बांधणे तेथेच थांबले आणि फेट्याचा एक शेवट हातात, अर्धा फेटा डोकीला गुंडाळलेला, अशा स्थितीत ते मौजुद्दीनखाँच्या खोलीत भैरवी ऐकत उभे राहिले. बाबूजी गाडीत वाट पाहत होते. माणूस शोधायला गेला तो खाँसाहेब खोलीत नाहीत! शेवटी बाबूजींनी मौजुद्दीनखाँच्या खोलीत डोकावले तेव्हा कुठे खाँसाहेब तंद्रीतून जागे झाले! अश्रूंनी भरलेले डोळे पुशीत ते बाबूजींबरोबर बाहेर पडले!

यानंतर थोड्याच वर्षांनी मौजुद्दीनखाँच्या मृत्यूची बातमी माझ्या कानांवर आली. मला ती प्रथम खरीच वाटेना. अधिक चौकशीअंती ती खरी आहे, असे समजले. असली अमंगल वार्ता खोटी कशी ठरणार! गेल्या वीस वर्षांत भास्करराव, मियाँजान, मौजुद्दीनखाँ, कालेखाँ, बर्कतुल्लाखाँ, अबदुल करीमखाँ, मंजीखाँ व आणखी कितीएक आपापल्या

संगीतप्रांतातील बादशहा कलावान दिवंगत व्हावेत याचा अर्थच कळत नाही! आम्ही लोक तिची जोपासना करायला दिवसेंदिवस नालायक होत चाललो आहोत, म्हणून संगीतविद्या आम्हांला हळूहळू कंटाळून सोडून जात आहे, हाच एक अर्थ दिसतो, दुसरे काय! नाहीपेक्षा झिजून मेले असते, तरी किती वर्षे तरी लागती असे संडगुंड कलावान अचानक आमच्यातून नाहीसे का झाले असते! दिवसेंदिवस पहावे तर नवीन पिढीत चिकाटीने तपश्चर्या करण्याची वृत्ती नाही. पायाशुद्ध व निर्मल असे आपल्या भारतीय संगीताचे जिवंत झरे आटून जात आहेत आणि वरवर साठलेले पाणी क्षुद्र संगीताच्या पालापाचोळयाने कुजट व गढूळ होत चालले आहे; तथापि जनता त्याच्यावरच मिटक्या मारून तहान भागवीत आहे.

दुलीचंद बाबूजींबरोबर गणपतराव भैयासाहेब मुंबईस आले होते हे वर सांगितलेच आहे. भैय्यासाहेब हे हार्मोनियम-सम्राट असे समजले जात. त्यांचे वादन ऐकण्यासाठी माझ्या जिवाला काय तळमळ लागून राहिली होती, ती माझी मलाच माहीत. उत्तरेकडील किंवा उत्तरेकडे फेरफटका करून आलेला दैववान गायक गणपतराव भैयांची अमर्याद तारीफ केल्यावाचून राहत नसे; मग त्याने प्रत्यक्ष त्यांना ऐकले असो वा नसो! तारिफेच्या भरात एका मुसलमान गायकाने मला सांगितले, की हातानेच काय, पण भैयासाहेब पायांच्या बोटांनीदेखील पेटी वाजवितात! कोणी म्हणत, त्यांच्या हार्मोनियमला तारेच्या तर्फा लाविलेल्या आहेत, त्यामुळे ते पेटीतून मींढ काढू शकतात. इत्यादि अनेक दंतकथा त्या वेळी पसरल्या होत्या. अंगी असामान्य गुण असला, म्हणजे लौकिक फैलावतो आणि गुणाला संपत्तीची प्रभावळ असली म्हणजे दंतकथा फैलावतात. (भैयासाहेबांच्या पेटीला तर्फाही लागलेल्या नव्हत्या किंवा तिला त्यांचे पायही कधी लागले नव्हते.)

ग्वाल्हेरचे महाराज श्री. जयाजीराव (हल्लीच्या महाराजांचे आजोबा) यांची गणपतराव भैया व बळवंतराव भैया ही अनौरस संतती असा काहीसा इतिहास सांगतात. त्या वेळी ग्वाल्हेर हे संगीतविद्येचे आगर समजले जाई. (एक ग्वाल्हेरच काय, पण सर्व छोटेमोठे संस्थानिक आपापल्या पदरी अनेक कलावंतांना बाळगण्यात त्या वेळी भूषण व मोठेपणा मानीत. हल्लीचे संस्थानिक खिंकाळणारे घोडे आणि सुस्वर मोटारी पाळतात. धावत्या युगातील हा धावता नाद आहे.) वडील बंधू बळवंतराव भैया हे थोडेसे बीन वाजवीत, भजने वगैरे सुंदर म्हणत. त्यांनी एक हिंदी नाटक आणि हिंदी कविताही लिहिल्या आहेत. कै. माधवराव महाराजांच्या कौन्सिलचे हे अखेर-अखेर सभासद होते. दुसरे बंधू गणपतराव भैया यांनी केवळ गाण्यावाजविण्याचा षोक केला, आणि त्याप्रीत्यर्थ लाखो रुपये खर्चिले असे म्हणतात. हद्दूहस्सूखाँ, बंदे अल्ली बीनकार, बहाद्दुरहुसेन, इम्रतहुसेन, अमीरखाँसारख्या गायक-कलावानांच्या अहर्निश संगतीत ज्यांनी आयुष्य घालविले, आणि राजपुत्राप्रमाणे खर्चण्यास ज्यांच्या हाती संपत्ती, त्यांच्या संगीतप्राविण्याविषयी सर्वत्र एकमत असणे साहजिक आहे. हार्मोनियम हे परदेशी वाद्य मुंबईमध्ये प्रथम कै. झावबा यांनी प्रचारात आणले, असे म्हणतात. त्याच सुमारास गणपतराव भैयांनी या वाद्याला हाती

घेऊन उत्तरेस व बंगाल्यात त्याला लोकप्रिय केले. पण ज्यांनी नामांकित गायकापासून व तंतुकारापासून संगीतविद्या प्राप्त करून घेतली त्यांनी हार्मोनियमसारख्या सदोष वाद्याचा पुरस्कार करावा, याचा मात्र चमत्कार वाटतो. पण उलट हार्मोनियम वाद्यात काहीतरी विलक्षण आकर्षण आहे हे त्याबरोबरच सिद्ध होते. काही असो, पण भैयासाहेबांनी हार्मोनियममध्ये जो एक विशिष्ट रंग पैदा केला त्यामुळे त्यांच्या हयातीत त्या वाद्याला कलावानांमध्येदेखील विशेष मानमान्यता मिळाली यात शंका नाही.

गणपतराव भैयांच्या प्रथम भेटीला मी कोणाबरोबर गेलो होतो, ते मला आठवत नाही. भुलेश्वरच्या मंदिरातील कोणीतरी गुजराती गायक असावेत अशी अंधुक स्मृती आहे. आम्ही दोघे मिळून बंगल्यावर पोचलो. संध्याकाळी सहा वाजण्याचा सुमार असावा. भैयासाहेबांच्या वादनाबाबत मी ज्या आख्यायिका ऐकल्या होत्या, तितक्याच त्यांच्या देखणेपणाच्या व त्यांच्या वादनाच्या मोहिनीमंत्राने वश झालेल्या विलासिनींच्या प्रणय-कथाही ऐकल्या होत्या. अर्थात वादनाइतकीच त्यांच्या दर्शनाचीही जिज्ञासा वाटणे साहजिक होते.

भैय्यासाहेब शुभ्र बैठकीवर लोडाला टेकून चांदीच्या हुक्क्याची नळी तोंडात धरून बसले होते. समोर एक गलमिश्यांचा लठ्ठंभारती सारंगीवाला मोठ्या केविलवाण्या मुद्रेने सारंगीवर गज फिरवीत होता. आम्ही आत गेलो तो त्याने एक पलटा सारंगीवर वाजविला. इतक्यात बसकट आवाजात—"अबे—मारवेमें ऐसा धैवत तेरे बापने भी कभी लगाया था क्या?" सारंगीवाला रडकुंडीला येऊन म्हणाला, "नहीं, हुजूर. आपही हो माँबाप." भैयासाहेब चिडून उद्गारले, "अबे तेरी—"

माझ्या स्नेह्याला या संवादाचे मोठे कौतुक वाटून तो माझ्या कानात म्हणाला, "हेच भैयासाहेब होय! केवूं रुवाब छे!" आमच्याकडे भैयासाहेबांची नजर फिरली. टप्पोरे डोळे, त्यातून डोळ्यांत सुरमा घातलेला, गलमिशांत मिळालेले कल्ले, पातळ झालेल्या काळ्याकुट्ट केसांचा तिरपा भांग काढलेला, अंगात रेशमी भगवी कफनी व तीवर तीन-चार पदरी सोन्याचा छडा गळ्यातून लोंबतो आहे. मला वाटते, त्या वेळी भैयासाहेबांचे वय पन्नाशीच्या आसपास असावे; पण त्या मानाने प्रकृतीशी बरीच धिंगामस्ती केल्याची चिन्हे चेहऱ्यावर उघडउघड दिसत होती. तारुण्यात हा पुरुष किती देखणा असेल, याची कल्पना करण्याला या वेळच्या चेहऱ्यामध्ये तरी काही साधन सापडेना. पण सौंदर्य काही चेहऱ्यावर अवलंबून नसते; ते गुणविशेषात, नाही तर संपत्तीत समाविष्ट झालेले असते.

भैयासाहेबांनी माझ्याबरोबरच्या गृहस्थाला ओळखले की नाही हेच कळेना! "या, बसा," झाल्यावर त्यांचे लक्ष पुन्हा सारंगीवाल्याकडे गेले. पुन्हा चारदोन शिव्या हासडल्या—"निकल जाव, सर मत पकाव." बिचारा सारंगीवाला उठून गेला. नंतर भैयासाहेबांना माझ्या स्नेह्याने केव्हा आलात, तब्बेत कशी आहे वगैरे औपचारिक प्रश्न विचारले. भैयासाहेब हुक्क्याच्या धुरातून हिंदीत बोलले, "तुम्हांला कुठंतरी पाहिल्या-सारखं वाटतंय." माझ्या स्नेह्याचा चेहरा पाहण्यासारखा झाला. "हाँ हाँ:! जी हाँ.

कलकत्तेमें गये साल आया था. आपका बाजाभी सुना. आप दुनियामें एकही हो!" इत्यादि माझे स्नेही बोलले. नंतर मला उद्देशून त्यांनी विचारले, "ये कौन हैं?" यावर त्याने माझ्याबद्दल हकीकत सांगितली. मी म्हणालो, "आपली पेटी केव्हा ऐकायला मिळेल तो सुदिन." मीदेखील हात जोडून उत्तराची आतुरतेने वाट पाहू लागलो. त्या वेळी मला हिंदी समजत मात्र होते, बोलता येत नव्हते. भैयासाहेब म्हणाले, "मौका आ जायगा एक दिन. आया करो; रोज गाना-बजाना होताही है." थोड्या वेळाने आम्ही त्यांचा निरोप घेतला. पडत्या फळाची आज्ञा या न्यायाने 'आया करो' याचा भरपूर फायदा घेण्याचा मी निश्चय केला आणि त्याप्रमाणे रोज रात्री बाबूजींच्या बंगल्यावर जाऊ लागलो. कोणी विचारले, तर भैयासाहेबांनी बोलावले आहे म्हणून बेधडक सांगावयाचे असे मी ठरविले होते! पण तसा प्रसंगच आला नाही. बाबूजींच्या बंगल्यावर कोण इसम कोणाला भेटायला आला आहे, याची चौकशी कोणीच करीत नसे!

निरनिराळ्या गायक-गायिकांची गाणी नित्य रात्री ऐकायला मिळू लागली. बाबूजींचे एक स्नेही की नातलग बाबू शामनाथ या नावाचे होते. ते बाबूजींचे सेक्रेटरी. स्वारी, कामगार इत्यादींची सर्व कामे पाहत. त्यांची माझीही ओळख झाली. हे भैयासाहेबांचे शागीर्द होते. दुसरे एक शागीर्द बशीरखाँ (हे हल्ली इंदूर दरबारमध्ये आहेत). त्यांचीही ओळख झाली. मौजुद्दीनखाँची ओळख बापूतारांच्या घरी आधीच झाली होती. बाबू शामनाथांनी दुलीचंद बाबूजींची व माझी ओळख करून दिली. चारआठ दिवसांत मी बाबूजींच्या कँपात घरच्यासारखा वावरू लागलो! दुलीचंदबाबू उमद्या वृत्तीचे होते आणि गाण्या-वाजविण्याचा षोक करणाऱ्यांविषयी त्यांना फार आपुलकी वाटे. शिवाय, मी थोडी पेठी वाजवितो, असे त्यांना कळल्यावर मग काय!

बाबूजींकडे दुसऱ्या दिवशी रात्री कोणी पाहुणे येणार होते आणि भैयासाहेब पेटी वाजवितील असा इषारा मला शामनाथ बाबूंकडून मिळाला. माझ्या आनंदाला पारावार राहिला नाही. ही उद्याची मात मी भाचूभाईंना सांगायला गेलो; पण त्यांनी पेटी ऐकण्याविषयी फारशी उत्सुकता दाखविली नाही! कारण देव जाणे! मोहन बिल्डिंगमध्ये कोल्हापूरचे डॉ. जगन्नाथराय पंडित (यांचा होमिओपाथिक दवाखाना होता,) यांना मी बरोबर घेऊन गेलो. आपण एकट्यानेच ही पर्वणी साधावी, हे बरे वाटेना; परंतु अस्सल दक्षिणी गंभीर वृत्तीमुळे त्यांनी वादनावर टीका मात्र केली.

आम्ही वर दिवाणखान्यात गेलो, तो पेटीवादनास सुरुवात होऊ घातली होती. मैफलीचे ते दृश्य मोठे रुबाबदार खरेच. रुजाम्यावर शुभ्र चादर ताणलेली, लोडतक्के लागलेले, बाबूजींपुढे चांदीचा खास हुक्का, पाचदहा पाहुणेमंडळी व इतर गाणार-वाजविणार बसलेले, समोर तीन पेट्या, मध्ये भैयासाहेब, जवळ त्यांचा हुक्का, एका बाजूला बशीरखाँ, दुसऱ्या बाजूला शामनाथ बाबू, मागे एक सारंगीवाला आणि एक तबलिया असे हे पंचायतन होते. तिन्ही हातपेट्या आणि तिन्हींचे भाते ८-१० चुण्या पडलेले लांबच-लांब! (आपल्याइकडच्या पेट्यांना एकच मोठ्या घडीचा भाता असतो.) वादनास सुरुवात

झाली. घणघणीत आवाजांच्या तीन पेट्या आणि मधून सारंगी! 'बिहाग'रागाला सुरुवात झाली. एका सुरावरून दुसऱ्या सुरावर भैय्यासाहेबांनी बोट टाकले मात्र, त्याबरोबर पाचसहा जणांनी 'वाहवा!', 'अहाहा'ची सलामी दिली! रंग जमविण्याची ही एक कलाच आहे.

बीनावर किंवा सतारीवर सुरुवातीसच जसे रागाचे जोडकाम करतात, त्या चालीवर (अर्थात मींढ-गमकखेरीज) हार्मोनियमवर क्रमानुसार असे आलापन मी पहिल्यानेच ऐकले. मधूनमधून आळीपाळीने त्यांच्या शिष्यांनी थोडी आलापचारी करावी, सारंगी-वाल्याने त्यात वाव मिळाल्यास मधून आपली करामत दाखवावी आणि त्या सर्वांना दबवून भैयासाहेबांनी रागाचा विस्तार वाढवावा, असा सारा गवयी थाट होता. भैय्यासाहेबांच्या निव्वळ वादन-कौशल्याविषयी सांगायचे झाले, तर त्यांच्या बोटे टाकण्याच्या पद्धतीत भाचूभाईसारखी सफाई व गोडी मला वाटली नाही. एक तर ते आणि त्यांचे शिष्य डाव्या हाताने पेटी वाजवीत; त्यामुळे एक प्रकारचा बोजडपणाचा भाग दिसून येणे अपरि-हार्य होते. उजव्या हाताच्या बोटांची सफाई व हलुवार सहजता मला दिसली नाही. एवढे खरे, की त्या वादनाच्या मागे मुरलेली विद्वत्ता व तीवर आधारलेली विविध प्रकारची करामत कोणालाही, विशेषतः संगीतज्ञांना, पटावी अशीच होती.

थोड्या वेळाच्या आलापचारीनंतर भैयासाहेबांनी 'बिहाग'रागाची चीज सुरू केली. चीज अगदी साधी—ग्वाल्हेरच्या बालबोध जातींपैकी! मांडणीदेखील मोठीशी डौलदार वाटली नाही. परंतु एका विशिष्ट रीतीच्या खटक्यांनी व मुरक्यांनी बोल नटविणे व पुन्हा शाबूत मुखड्याने समेवर येणे हे भैयासाहेबांचे कौशल्य अश्रुतपूर्व होते. ताना मोठ्या पल्लेदार, मोत्यांच्या लडीप्रमाणे दाणेदार किंवा फुलबाजीप्रमाणे दिपविणाऱ्या अथवा विविध नमुन्यांच्या होत्या, असेही नाही. विशेषतः, संगीतसम्राट अल्लादियाखाँ यांची ऐन जोषातली गाणी मी ऐकल्यामुळे तानांचे जोमदार, बांधेसूद कशिदे इतर कोणामध्येच मला आढळून आले नाहीत. भैयासाहेबांच्या वादनातील तानांच्या तऱ्हा टप्प्यातील तानांच्या गुच्छाप्रमाणे असत. कारण त्यांनी जो विशिष्ट, ठुमरी-दादऱ्यांच्या रंगेल प्रकारांचा पुरस्कार केला होता, त्याला हा टप्प्याचा ढंग शोभणारा असाच होता. भैयासाहेबांचे दहाबारा वेळा मी पेटीवादन ऐकले असेल. 'यमन', 'बिहाग' व 'केदार' असे तीनच राग वरचेवर माझ्या ऐकण्यात आले. ठुंबरी, दादरे, सादरे, कजली, केहेरवे इत्यादीच ते विशेष वाजवीत. परंतु त्यांतील बोल वाजविण्याचे व बोलांना जिवंतपणा आणण्याचे त्यांचे कौशल्य मात्र अगदी असाधारण वाटले. चीज सुरू करताना ती ते चारदोन वेळ गाऊनही दाखवीत, त्यामुळे बोलांची शोभा पेटीमध्ये सूचित व परिचित वाटे आणि श्रोत्यांना जास्त मजा घेता येत असे. गोहरजान, मौजुद्दीन, मल्काजान इत्यादींच्या गळ्यात जो ठुंबरी-दादऱ्यांचा रंगीत ढंग होता. तो त्यांना भैयासाहेबांपासून मिळाला, अशी ख्याती त्या वेळी सांगत.

भैयासाहेबांच्या संगीत-ज्ञानाविषयी व त्यातून पैदा झालेल्या पेटीवादनाविषयी सर्व

कलावानांचे एकच मत असे की, त्यांच्यासारखे विद्वान पेटीवादक एक तेच! त्यांची जागा केव्हाही खालीच राहणार. आणि हे अगदी खरे आहे.

आता आमच्या बऱ्याच महाराष्ट्रीय श्रोत्यांच्या गंभीर व बुद्धिप्रधान मनोरचनेमुळे उत्तरेकडील कलावानांच्या मैफलीची दंगल त्यांना विचित्र व टीकास्पद वाटे, हा भाग निराळा. सनईसारख्या सणसणून वाजणाऱ्या तीन पेट्या, 'वाहवा', 'अहाहा', 'सुभान अल्ला', 'माषाल्ला' वगैरेंचा जल्लोष, वादकांचे हावभाव व मुद्रा इत्यादी अनेक बाह्य व बनावटी साधनांनी श्रोत्यांना भारून टाकण्याची कला आपल्या लोकांना अपरिचित असल्यामुळे असल्या कलेचा त्यांना पूर्णांशाने आस्वाद घेता येत नाही व त्यामुळे त्या कलेची पुरती परीक्षा करता येत नाही, हा त्या कलावानांचा दोष नसून, आपल्याकडील श्रोत्यांच्या गंभीर व चिकित्सक वृत्तीचा दोष आहे, असे म्हणावे लागते. गणपतराव भैयांचा अंतकाल २०-२२ वर्षांपूर्वी झाला. बाबू दुलीचंद दिवंगत झाले. शामनाथ बाबूही स्वर्गवासी झाले. भैयासाहेबांच्या खास शिष्यशाखेपैकी बशीरखाँ व गफूरखाँ काय ते हयात आहेत. गफूरखाँ फार तयारीने पेटी वाजवितात; पण त्यांच्यामध्ये आकर्षण कमी आहे. निदान मला तरी तसे वाटले. बशीरखाँसाहेब हे इंदूर दरबारमध्ये नोकर होते. त्यांनी आता पेन्शन घेतले आहे. त्यांच्या वादनात भैयासाहेबांचा ढंग पुष्कळच आलेला आहे आणि हातही निर्मळ आहे. दोन वर्षांपूर्वी मुंबईस धरमपूरचे महाराज व बॅ. जयकर यांच्या नेतृत्वाखाली जी भारतीय संगीतसमितीची संगीतपरिषद झाली होती, त्या वेळी बशीरखाँ यांना मुद्दाम इंदूरहून बोलाविण्यात आले होते व त्या वेळी मुंबईकरांना त्यांचे वादन ऐकण्याचा लाभ मिळाला होता.

एकदा बाबू दुलीचंद यांच्या मुंबईच्या मुक्कामात त्यांच्या अतिप्रेमळपणामुळे भैयासाहेबांचा गंडा बांधण्याचा प्रसंग माझ्यावर आला होता; परंतु तसा माझ्या सुदैवात योगायोग नव्हता. एक दिवस बाबूजी, भैयासाहेब, भास्करराव व मी असे बाबूजींच्या बंगल्यावर बसलो होतो. इतर कोणी नव्हते. गाणार-वाजविणार अद्यापि जमा व्हायचे होते. बाबूजींनी माझ्या पेटीवादनाची तारीफ कोणाकडून तरी ऐकली होती; तेव्हा पेटी ऐकण्याविषयी त्यांनी इच्छा दर्शविली. भैयासाहेबांपुढे मी पेटी वाजविणे म्हणजे भयंकर धाडस! पण बाबूजींनी व भैयासाहेबांनी आग्रहच धरला आणि मला गाडीत बसवून माझी पेटी आणण्यास बळजबरीने पाठवून दिले. मी पेटी घेऊन आलो आणि जी काय प्रगती केली होती, ती त्यांच्यापुढे मांडली. कलकत्त्याच्या कर्कश पेट्यांच्या मानाने माझी पॅरिसहून आणलेली हातपेटी त्यांना विशेष मंजूळ वाटली असावी. भैयासाहेबांनी तारीफ केली की, "कैसा प्यारा हार्मोनियम है, और पंडत का हाथ भी कैसा प्यारा है!" झाले! बाबूजींना मोठा आनंद वाटला आणि उत्साहाने ते उद्‌गारले, "वस्ताद, फिर इसको अपना शागीर्द बना दो. गोविंदरावजी, तुम्हारा नसीब खुल गया! कल श्यामको गंडा बाँधेंगे." मी मोठ्याच पेचात पडलो. गंडा बांधून निष्पन्न काय होणार? दहापंधरा दिवसांनी भैयासाहेब, बाबूजी कलकत्त्यास जाणार आणि मी मुंबईस राहणार. मी ही

अडचण बाबू शामनाथ यांना सांगितली. त्यांनी बाबूजींशी सल्लामसलत केली आणि मला ते म्हणाले, "तुम्ही शिकले-सवरलेले आहात, इंग्लिश खात्यात काम करता; मग कलकत्त्याला का येत नाही ? आमचे बाबूजी तुम्हांला शेदीडशे रुपये तनखा द्यायला तयार आहेत."—इत्यादी.

घरगुती अडचणीमुळे मला त्या वेळीं मुंबई सोडून व वडिलांपासून इतके दूर कायम राहणे शक्य नव्हते. दुसरी गोष्ट, मी भास्कररावांच्या सहवासाचा भुकेला होतो व त्यांच्यापासून मला पाहिजे होता तसा लाभही मिळाला होता. केवळ भास्करराव व अल्लादियाखाँ यांच्या गायनपद्धतीचा मी त्या वेळीं एकनिष्ठ भक्त होतो व अद्यापिही आहे. त्यांच्या विशिष्ट गायनपद्धतीची आवड किंवा निशा जडल्यामुळे, इतर पद्धतीतील काही गुणविशेष जरी आकर्षक वाटले, तरी त्यांचा माझ्या प्रवृत्तीवर कायमचा असा केव्हाही पगडा बसला नाही. प्रवृत्तीप्रमाणे प्रत्येक आपापले ध्येय व दैवत ठरवितो. शिवाय, आजपर्यंतचे माझ्या हाताला लागलेले वळण नाहीसे करून भैयासाहेबांची तरकीब व तंत्र हस्तगत करायचे म्हणजे डाव्या हाताने पहिल्यापासून 'सारीगम' घटविण्याची पाळी येणार आणि इतक्या उशिरा माझ्या वृत्तीला ते जमलेही नसते. डाव्या हाताने मुद्दाम वाजविण्याची ही तऱ्हा भैयासाहेबांनी प्रचारात आणली याचे कारण सतार, बीन, सारंगी वगैरे इतर साजांवर कामगत करण्याचा हात डावा असतो; उजवा हात केवळ नखीने आघात करण्यासाठी किंवा गज ओढण्यासाठी असतो म्हणून! त्या न्यायाने पेटीच्या स्वरांवरील कामगत डाव्या हाताच्या बोटांनी करणे व उजव्या हाताने फक्त भाता दाबणे हेच योग्य! मला हे कारणही पटले नाही आणि माझ्याच्याने ती डावखोरी झालीही नसती. या अडचणीतून दूर होण्यासाठी मी गु० भास्कररावांकडे धाव घेतली. "मला दुसऱ्या कुणाचाही गंडा बांधायची इच्छा नाही; मनानं मी आपल्याला गुरू मानलं आहे, अर्थात अल्लादियाखाँ माझे परात्पर गुरू आहेत. आपल्या दोघांखेरीज कुणाला गुरुदैवत मानायला माझं मन तयार नाही." भास्कररावांनी अल्लादियाखाँसाहेबांना माझी खरी भावना सांगितली आणि बाबूजींचे खाँसाहेबांवर फार वजन असल्यामुळे बाबूजींचे मन न दुखविता माझ्यावरील गंड्याचे हे गडांतर गुरुमाउलीच्या मध्यस्थीने टळले!

यामुळे केवळ बाबूजींच्या प्रेमळ हेतूची किंवा भैयासाहेबांच्या असामान्य गुणांची मी किंमत कमी लेखली, असा मुळीच भाग नाही. भैयासाहेबांच्या वादनातील जो विशिष्ट भाग मला पटला व माझ्या कुवतीप्रमाणे मला घेता आला तो आत्मसात करण्याचा माझा प्रयास चालूच असतो.

भैयासाहेबांसारख्या हार्मोनियमवादकाला ऐकल्यानंतर त्या वाद्यातील अधिक उच्च दर्ज्याचा आदर्श मिळण्याची आशा संपली. तरीदेखील नेपाळचे एक सव्यसाची सरोदवजा हार्मोनियम वाजविणारे अजब इसम दहाबारा वर्षांपूर्वी माझे स्नेही अनंतराव शिरगावकर यांच्या घरी ऐकण्याचा सुयोग आला होता. शिवाय, महाराष्ट्रातील नामवंत हार्मोनियमवादक विट्ठलराव कोरगावकर यांचेही वादन संधी मिळेल मिळेल तेव्हा मी ऐकतोच.

नवीन पिढीतील तयार लोकांना ऐकण्याची मला संधी मिळत नाही, हे माझे दुर्दैव अ
त्यामुळे माझ्या व्यासंगाची वाढ खुंटली की काय, अशी शंका वाटू लागली आहे.

टीपा

१. **मोजउद्दीन (मौजुद्दीन)** (सुमारे १८७०–१९२१).

लखनऊमधील कलावंत घराण्यात जन्म, म्हणून प्रतिष्ठित, 'घरंदाज' गाय
कडून अधिक्षेप. ठुमरी घरातच होती ती वाढवली. सादिक अलीकडून व दरसपि
लालनपिया यांच्याकडूनही अधिक संग्रह घेतला. एकमार्गी, सरळ, पापभी
रसीली वृत्ती. गवालियरमध्ये बंदे अली व चुन्नाबाई यांचे प्रेम संपादिले. स्वतः
नात्याच्या गौहरजानलाही शिकवले. गणपतरावभय्यांचा आश्रय काही काळ घेत
गणपतराव हे मौजुद्दीनचे गुरुभाई. कारण दोघांनाही कव्वाल बच्चे सादीकअ
(१८५६-१९०९) यांची ठुमरीची तालीम मिळाली होती. (श. वि. गो.)

२. **लाला दुनीचंद ऊर्फ बाबू दुलीचंद** (सुमारे १८५०–१९२१).

तीन पिढ्या कलकत्यात स्थायिक झालेले राजविलासी मारवाडी घराणे. सावक
सराफी, नाणेबाजार, ज्यूट-चहा-कापूस यांचा वायदेबाजार या नफ्याच्या सर्व धं
प्रमुख. सर प्रेमचंद रायचंद यांचे जवळचे नातेवाईक, परंतु प्रेमचंद रायचंद
आधुनिक सुशिक्षित सुधारक दृष्टी आणि विद्या-शिक्षणप्रेम नाही. मात्र उभयत
गाण्याचा व नृत्याचा षोक समान; दुनीचंद संगीत शिकलेले उत्तम जाणकार. क
थोर कलावंत आढळला तर त्याला आपलेसे करून टाकणार. पदरी अनेक कल
चाकर, परंतु अलादियाखाँ, गणपतरावभय्या, मौजुद्दीनखाँ, डॉ. संन्याल, बादल
असे केवळ पाहुणेमित्र म्हणून सन्मानित केले जात. दुनीचंदांबद्दलची एक विस्मय
पण सत्य गोष्ट अशी की परज, जोगिया, गुणकली, भैरव हे राग त्यांना आव
परंतु कालंगडा राग ऐकला की थोर रागाची लक्षणे लाजवाब होत.

'सखी, मोहन मोहनी डारी' ही कविता दुनीचंदांनी रचली, अल्लादियाखे
आवडली, त्यांनी तिचा देस रागाचा ख्याल बनवला. अशी मैत्री. अशी दु
चंदांची योग्यता. (श. वि. गो.)

३. **ताराबाई वेलिंगकर ऊर्फ ताराबापू ('बापूतारा')** (१८५७–१९१८)

गोव्यातील वेलिंग गावच्या ताराबाई आणि सरस्वतीबाई या बहिणी प्र
तेथेच गायन-वादन-नृत्य शिकून नंतर मुंबईला आल्या. सर प्रेमचंद रायचंद अ

लाला दुलीचंद यांचा त्यांना आश्रय असे, असे ऐकिवात आहे. गायन-शिक्षण मुरारबा गोवेकर अलीहुसैन (कव्वाल बच्चे) इत्यादी थोर बुझुर्गांजवळ झाले. अत्यंत मोहक, भारदस्त, सुसंस्कृत. अलोट धनार्जन, अफाट दानधर्म; आल्यागेल्याचा आवर्जून परामर्श घेत. गोमंतकीय स्त्रीपुरुषांबद्दल तर विशेष आपुलकी. गिरगाव रोडचा फाटा, काळबादेवी रोडला बापू खोटे स्ट्रीट मार्गे मिळतो, त्या नाक्यावर त्यांचे मोठे घर होते. गोमंतक मराठा समाजाबद्दल संगीतापासून अलिप्त असणारालाही आदर व जवळीक वाटावी अशी दोन नररत्ने त्या दोघींनी महाराष्ट्राला दिली. [घरातील कर्त्या मुलीला बापू म्हणण्याचा मुंबईतील तत्कालीन कलावंत समाजात प्रघात असे, म्हणून नाव ताराबापू.] (—श. वि. गो.)

४. बंदेअली (१८२५/३०–१८९५) व चुन्ना

बंदेअली हे कैरानावाले. धोंडू व भानू या अकबरकालीन नायकबंधूंच्या वंशातले. गुलाम मौला (सबरस)–गुले अहंमद–बंदेअली आणि खादिम हुसैन अशी पिता-पुत्रपरंपरा, गुलाममौला(सबरस)चे सख्खे भाऊ गुलामअली (हिंगा रंग) गुलामअली–वाजिदअली–कालेखाँ–अब्दुल करीम ही अब्दुल करीमखाँची वंशावळ. म्हणजे बंदेअली अब्दुल करीमचे चुलत चुलते. कालेखाँची पत्नी (अब्दुल करीमची आई) ही हुसैनपुरचे लखनौ–गवालियर निवासी हद्दू-हस्सूखाँ याच्या चुलत भावाची (मसीदखाँची) मुलगी. आणि हद्दूखाँची मुलगी बंदेअलीची पत्नी. अंबेठावाले जयपूरचे श्रेष्ठ संगीतज्ञ बहिरामखाँ, यांची बहीण गुले अहंमदची पत्नी. म्हणजे बहिरामखाँ हे बंदेअलीचे सख्खे मामा. बहिरामखाँचे नातू झाकीर-उद्दीन आणि अलाबंदे, ते बंदेअलींचे दोन जावई म्हणजे एकमेकांचे सख्खे साडू. मतलब हा की, टीकाकारांनी हे कोणी हीन घराणे होय, असा प्रचार केला आहे तो धडधडीत खोटा.

हे घराणे ध्रुपद ख्यालात प्रवीण व सर्व वाद्यांत तरबेज. विशेषतः तंतुवाद्यात, बीनात. बंदेअलींना तालीम घरचीच. ही शैली इतर थोर बीनकार गायकांप्रमाणेच नक्कीची आहे. नक्कीची म्हणजे नियमबद्ध आणि त्याबरोबरच शुद्ध अभिजात अलंकारांनी नटलेली ('क'चा उच्चार घशातून). नक्की म्हणजे नाकातून असा प्राकृत अर्थ मुळीच नाही. वाजवणे अतिशय मधुर, तुलना नाही. हिंदुस्थानभर अलौकिक म्हणून सर्वमान्य झाले. तालही पक्का. कुदौसिंगांनीही (१८१५-१९१०) साथ करण्यात आनंद मानला व "जणू पखवाज-बीन एक झाले असून एक ख्वाबच वाजत आहे" असे उद्गार काढले. वैषम्यामुळे घराणे-विद्या यांचा बडेजाव मांडणाऱ्यांनी "हे वादन मुळमुळीत, बेशिस्त आहे," असा प्रचार केला; कारण त्यांचे स्वतःचे वादन खणखणीत व तालाच्या आघातांना प्राधान्य देणारे असे. पण हा प्रचार टिकणे अशक्यच झाले. असा बंदेअलींच्या कलेचा प्रभाव.

गवालियरमध्ये व नंतर इंदौरला दीर्घकाल चाकरी. इंदौरमध्ये आधी रजबअ
वडील, कव्वाल बच्यांचे शिष्य मोगलूखाँ (कोल्हापूर, देवास) यांना बीन व
शिकवले. नंतर मुरादखाँना (१८६१-१९३०) गंडाबंध पट्टशिष्य बनवले;
सतारही शिकवली. मुरादखाँचे पट्टशिष्य बाबूखाँ आणि इतर शिष्यांपैकी
कृष्णराव कोल्हापुरे.

दौरे प्रथमपासूनच करीत, काठमांडू (नेपाळ) पासून म्हैसूरपर्यंत
भावनगरपासून कलकत्त्यापर्यंत. मुंबईपुण्याकडे विशेष जाणे-येणे. पुण्याचे सर
रास्ते, बाळासाहेब नातू, खंडेराव मेहेंदळे, शिवाय बाळकोबा नाटेकर,
गुरव यांना थोडे-थोडे शिकविले. किर्लोस्कर मंडळीशी विशेष घरोबा.
रघुनाथ बखले या मुलाचे नाटकातले गाणे ऐकून खूष होऊन स्वतःच ५।
खर्च करून त्याला गंडाबंधन केले. 'सा, सुंदर बदन के मंदन दीपन' ही
मुहूर्ताची शिकवली. नंतर दौऱ्यावर गेले ते पुन्हा भेटू शकले नाहीत. [अशा
भास्करबुवांचे 'विधियुक्त' गुरू एकटे बंदेअलीच ठरतात व गंड्याचा फो
उघड होतो.] या घटनेमुळे झालेल्या मत्सरमूलक कुचाळकीला वैतागून भा
मंडळी सोडली. [अशा प्रकारे भास्करचे भास्करबुवा बनण्याचे अप्रत्यक्ष
बंदेअली ठरतात.]

अब्दुल करीमच्या गायनवादनावर बंदेअलींची छाप, असे समकालीनांचे
आहेत. ती छाप, मूळची पीठिका एक यामुळे असेल, कारण उभयतांची दृष्टि
झालेली नाही, असे अब्दुल करीमचे उद्गार आहेत.

चुन्नाबद्दल एवढीच माहिती मिळते की, ती जयाजीराव महाराजांच्या प
सुरूप नामवंत गायिका; बंदेअली व चुन्ना परस्परावर अनुरक्त झाले आणि
प्रकटपणे निका लावला. बंदेअली तेथे चुन्ना. प्रेम सांगीतिक होते कारण बंदे
वयस्क होते. चुन्ना बंदेअलींची एकमेव पट्टशिष्या. आवाज अतिशय कर्ण
गोड, सफाईदार. 'जणू सुरात पोहते आहे' असे गाणे. ख्याल-ध्रुपद
भक्तिपर ठुमऱ्या, भजने यांवर भर. तत्कालीन मोठमोठ्या गायिका चुन्नाचा अ
मानीत. चुन्नाच्या अल्पायुषी भावालाही खाँसाहेबांनी तयार केले होते.

बंदेअली अखेरीला पुण्याला स्थायिक होण्याचे कारण चुन्नाचा आ
संगीताभिलाषी वैद्यराज बापू मेहेंदळे यांनी असाध्य आजार बरा केला म
बापू त्यांना पूज्य. बंदेअलींचे अतिशय मद्यपान मात्र बापू आवरू शकले ना
खाँसाहेबांची कबर नव्या पुलाच्या पश्चिम उतारालगत थोरल्या शेखसल्ल्याच्या द
आहे. कबरीची सेवा करीत संन्यस्त चुन्ना दर्ग्याच्या धर्मशाळेतच राहिली.
१९०१ मध्ये मरण पावली. तिची कबर बंदेअलींच्या शेजारी आहे. (श. वि.

प्रकरण नववे

सन १९११ पासून १९२२ अखेर नाटकधंद्यात असताना माझा हार्मोनियमचा व्यासंग जवळजवळ सुटल्यासारखाच होता. अपरिचित नव्या व्यवसायाची जबाबदारी, त्या कलेचा तंत्रपरिचय, त्या धंद्यातील विचित्र राजकारणे व कटकटी इत्यादींच्या चक्रात सापडल्यामुळे सावचितपणाने व्यासंगाच्या दृष्टीने पट्टीवर हात फिरविण्यास या वरील अवधीत मला वेळच मिळाला नाही. नाटकमंडळींचा ज्या-ज्या गावी मुक्काम होईल, तेथील रसिकांच्या आग्रहावरून एखादे वेळीं पेटी वाजविण्याचा प्रसंग येई इतकेच. परंतु त्यास व्यासंग असे म्हणता येणार नाही. इतके मात्र खरे की, श्रोतृसमूहाचे मनोरंजन करण्याची जबाबदारी पडल्यामुळे समाजाची अभिरुची ओळखून आपल्या वादनक्रियेची मांडणी कशी करावी, याचा अनुभव वरील मुदतीत मला मिळाला. एखाद्या कलेचे तंत्र अहर्निश व्यासंगाने हस्तगत करिता येते, परंतु कलेची मनोरंजक मांडणी करण्यास निराळीच टगळ व थोडी धडाडी लागते, आणि ती शिक्षणाने साध्य होण्यासारखी नसते. केवळ हाताची तयारी असली, तरी ती कामी पडत नाही. प्रथम निकटवर्ती स्नेहीमंडळींचे प्रोत्साहन मला भरपूर मिळाल्यामुळे माझ्या वादनात तयारीचा भाग वाढला. परंतु आकर्षक मांडणीचे (presentation) महत्त्व मला समजले नाही. या कामी असे अपरिचित निरनिराळे श्रोतेच माझे मार्गदर्शक ठरले.

अनेक प्रकारच्या रसिकांचे विनामूल्य मनोरंजन करण्याचे अनेक योग आल्यामुळे श्रोत्यांची सहानुभूती न गमावता मला माझ्या मांडणीमध्ये निरनिराळे प्रयोग करिता आले. स्वतःच्या कर्तबगारीच्या प्रदर्शनापेक्षा श्रोत्यांच्या समाराधनाचे ध्येयः सतत पुढे ठेवले, म्हणजे कलेच्या मांडणीत शोभिवंतपणा व बांधेसूदपणा आणणे क्रमप्राप्त होते. संगीतात तंत्रसाधनापेक्षा किंवा शास्त्रज्ञानापेक्षा मांडणीतील विशेषमुळे गायकाचा किंवा वादकाचा विशेष प्रतीत होतो. रागरागिणी, ताल, स्वर इत्यादींचे शास्त्र व पुष्कळशा चिजादेखील निरनिराळ्या घराण्यांत एकच असतात; परंतु मांडणीतील विशिष्ट झोकामुळेच निरनिराळी घराणी निर्माण होतात व ओळखता येतात.

हार्मोनियमवर स्वतंत्र वादनाची सामग्री गोळा करण्याकरिता इतर निरनिराळ्या वादकांपासून निरनिराळ्या तऱ्हा व तरकिबी मला घ्याव्या लागल्या. त्याचप्रमाणे निर-

निराळ्या गायकांपासूनही अनेक प्रकार उचलणे आवश्यक होते. अशा विविध गायकांपैकी कोणाच्या गायनकलेतून कोणत्या तऱ्हा घेतल्या, हे सांगणे कठीण आहे इत्यादी मी पूर्वी एकदा म्हटले आहेच. आजपर्यंत मी जे-जे गायक ऐकले त्यांतील प्रत्येकापासून मला काही-ना-काही घेता आले किंवा माझ्या वृत्तीला ते मानवले, असा भाग नाही. परंतु त्या प्रत्येकाच्या विशिष्ट मांडणीचा (presentation) तुलनात्मक विचार करण्याची दृष्टी हळूहळू आल्यामुळे हार्मोनियमला कोणता प्रकार शोभिवंत दिसेल व कोणता प्रकार शोभणार नाही, याची निवड मला करता आली. उदाहरणार्थ, एखाद्या गायकामध्ये स्वर लांबविण्याची अत्यंत आकर्षक तऱ्हा असते; परंतु ती केवळ गायकाच्या नैसर्गिक गोड गळ्यामुळे मनोहर वाटते. वाद्यामध्ये नुसतेच स्वर लांबवीत बसल्यास श्रोत्यांना डुलक्या येऊ लागतील! गायनातदेखील असला प्रकार अतिरेकाला नेल्यास श्रोत्यांवर असाच परिणाम होतो; मग वाद्यात तर विचारायलाच नको. तसेच काही गायकांमध्ये विक्राळ हुंकार-डकार असतात. ते पेटीमध्ये तितक्या आवेशाने काढल्यास तितकेसे परिणामकारक होणार नाहीत आणि पेटीची धमनी फुटण्याची धास्ती, म्हणून ते वादनातून वगळावे लागतात. वरील दोन अंतिम प्रकारांच्या दरम्यान अनेक दर्जे आढळून येतात आणि त्या सर्वांचा सुवर्णमध्य काढून तो वादनोपयोगी करण्याचा खटाटोप सतत करावा लागतो.

प्रस्तुत लेखमालेत ज्या-ज्या प्रमुख कलावानांचा उल्लेख प्रसंगानुसार आला आहे, त्यांखेरीज जे-जे श्रेष्ठ प्रतीचे गायक ऐकण्याचे मला भाग्य लाभले त्यांचा उल्लेख करणे कर्तव्यप्राप्त आहे. कारण त्या सर्वांच्याच गायकीची माझ्या वादनात नाही, तरी माझ्या ग्रहणशक्तीत भर पडली यात संशय नाही. अर्थात या व पूर्वी उल्लेख केलेल्या सर्व व्यक्ती मला गुरुतुल्य व पूज्य आहेत.

प्रथम मरहूम रहिमतखाँ यांचा उल्लेख करणे योग्य होईल. श्रीमंत अमात्य बावडेकर यांच्या वाड्यात प्रथमच या भूगंधर्वाचे गायन ऐकण्याचा योग आला. ब्रह्मदेवाचा डोळा चुकवून खाँसाहेब गंधर्वलोकात न जाता अफूच्या निशेत वाराणसी क्षेत्रात प्रादुर्भूत झाले आणि डोंबाच्या हाती राजा हरिश्चंद्र सापडला, त्याप्रमाणे ते विष्णुपंत छत्रे[1] सर्कसवाले यांच्या हाती सापडले! डोंबाच्या सहवासात हरिश्चंद्र व तारामतीचा उद्धार झाला त्याचप्रमाणे विष्णुपंत छत्र्यांच्या सहवासात रहिमतखाँ व त्यांच्या गायनकलेचा उद्धार झाला.

रहिमखाँसाहेब हे प्रसिद्ध हद्दूखाँ ग्वाल्हेरवाले यांचे कनिष्ठ चिरंजीव. यांचा बालपणाचा किंवा संगीतशिक्षणाचा इतिहास इकडे कोठे ऐकिवात नाही. बनारस क्षेत्रात हे घरदार सोडून केव्हा आले व कोणत्या कारणाने आले, ही माहिती उपलब्ध नाही. विष्णुपंत छत्रे यांनी पंत-अमात्यांना सांगितलेली हकीकत मी प्रत्यक्ष ऐकली, ती एवढीच, की, बनारसमध्ये मिठाईवाल्याच्या दुकानी बसून चारदोन चिजा गाऊन त्यांच्याकडून रुपया-आठ आणे घ्यायचे आणि त्यावर आपल्या अफूची तल्लफ भागवावयाची! विष्णुपंत हे स्वतः संगीतशास्त्रवेत्ते होते. रहिमतखाँ यांना अशा व्यसनाधीन सैरभैर स्थितीत काशी शहरात भ्रमण करताना विष्णुपंत छत्र्यांनी पाहिले, आणि त्यांना आपल्या सर्कस कँपमध्ये

ते घेऊन आले. हळूहळू त्यांना चुचकारून, गोंजारून शेवटपर्यंत त्यांनी आपल्या पूर्ण कह्यात ठेविले. खाँसाहेबांचे अफूचे व्यसनही छत्रे यांनी विशिष्ट मर्यादेत आणले होते. सकाळ-संध्याकाळ दोनदोन तास नित्य नियमाने खाँसाहेबांस ते गायनास बसवीत. विष्णुपंतांनी अशा अतुल गायकाला प्रयासाने माणसांत आणून त्याची गायनकला प्रकाशात आणली, हे भारतीय संगीतावर उपकार केलेच; पण शिवाय ज्या-ज्या गावी त्यांची सर्कस जाई, त्या-त्या गावातील संगीतप्रेमी लोकांना तसले ते अमृततुल्य गायन नित्य ऐकण्यास ते मुक्तद्वार ठेवीत हे त्यांचे उपकार केव्हाही विसरण्यासारखे नाहीत.

कै. बाळकृष्णबुवाप्रभृती सर्व गवयांच्या तोंडी रहिमतखाँ यांचे नाव त्या वेळी होतेच; पण असला अवलिया गायक दक्षिणेत येतो कशाला, आणि आला तरी कोल्हापुराकडे वळतो कशाला? परंतु योगायोग आणि महाराष्ट्रातील श्रोत्यांचे भाग्य! कै. श्रीमंत पंत-अमात्यसाहेब बावडेकर यांचा वाडा म्हणजे त्या वेळच्या गायकवादक मंडळींचे माहेरघर असे. पंतसाहेबांना घोड्याचाही थोडा षोक होता. (शर्यती घोड्यांचा नव्हे.) विष्णुपंत छत्रेही घोड्यांचे वस्ताद! या समान व्यसनामुळे त्यांचा आणि पंतसाहेबांचा फार घरोबा असे. त्या वेळी विष्णुपंत कोल्हापुरास सर्कस घेऊन आले होते की नाही, ते आठवत नाही. परंतु रहिमतखाँ यांना ते घेऊन आले होते आणि त्यांचा मुक्काम श्रीमंत पंतसाहेब बावडेकर यांच्या वाड्यात होता.

खाँसाहेबांचे पहिलेच गायन. पंतसाहेबांचे खास स्नेही व आश्रित वगैरे सर्व मंडळींना निमंत्रणे होतीच. साधारणतः सायंकाळी सहा वाजण्याचा सुमार. दिवस मोठे असल्यामुळे सूर्यास्तास बराच वेळ होता. दोन तंबोरे व तबला एवढीच काय-ती साथीची हत्यारे—ती जय्यत जुळवून ठेवलेली. एका बाजूच्या खोलीतून पंतसाहेब आले. त्यांना सर्वांनी उत्थापन दिले. सौजन्य, औदार्य, प्रतिष्ठितपणा, रसिकता आणि कनवाळूपणा या सर्व सद्गुणांचे मिश्रण श्रीमंत पंतअमात्य यांच्या चेहऱ्यात दिसून येई. थोड्याच वेळाने दिवाणखान्याच्या दुसऱ्या बाजूच्या खोलीतून वाकून प्रथम विष्णुपंत छत्रे (त्यांची उंची ६ फूट चारपाच इंच तरी होतीच,) सफेद लांब सदरा व भली मोठी लांब दिवाल असलेली, सलम्याचे काम केलेली सर्कशी टोपी घालून बाहेर आले. सर्वांचे डोळे अर्थातच त्या खोलीच्या दरवाजाकडे लागून राहिले. इतक्यात मागोमाग रहिमतखाँसाहेब खोलीच्या बाहेर आले. जरीदार बुट्टीच्या कापडाचा अंगरखा, कसातरी एका डोळ्यावर आलेला बादलीचा मंदील डोक्याला गुंडाळलेला, काखेत शेला, पायात चढाव, हातात चांदीच्या मुठीची काठी, भरलेला चेहरा, त्यावर गलमिश्या, डोळे मंदावलेले, अशी ही गुबगुबीत भोळीभाबडी पण रुबाबदार व्यक्ती होती! खोलीबाहेर येऊन ते तेथेच थांबले. कोणाची वाट पाहत आहेत, की त्यांना काही वस्तूची गरज आहे, काहीच कळेना. इतक्यात विष्णुपंत मागे वळून रिंगमास्तराच्या दराऱ्याने बोलले, "भैया! जूते उतार देना." खाँसाहेबांनी चढाव काढले! "भैया, आवो." तेव्हा खाँसाहेब मैफलीत आले व दोन्ही हातांनी मैफलीला मुजरा केल्याची कवाईत केली. "बैठो, भैया." खाँसाहेब बसले!

नजर कुठेतरी एके ठिकाणी टांगलेली. पुढे पंतसाहेब आहेत, कोणी सरदार आहेत की शिष्ट-प्रशिष्ट आहेत किंवा गावगुंड आहेत, याची पर्वा कोणाला!

तंबोरे वाजू लागले. तबल्यावर थाप पडली. विष्णुपंतांनी "याऽऽ" करून स्वर लावला आणि 'मुलतानी' रागातील 'लाडी थारी बातन बे' ही चीज सुरू केली. विष्णुपंतांचा आवाज अगदीच भरड आणि कर्कश. तानेतील आकाराच्या ठिकाणी "याऽय्याऽय्याऽय्या" करण्याची विचित्र सवय त्यांना जडली होती. एकदोन वेळा त्यांनी चिजेची 'अस्ताई' म्हटली तरी खाँसाहेब स्वस्थच. विष्णुपंतांनी चारदोन आलाप घेतले तरी ते स्तब्धच! तंबोरा वाजविणारांपैकी एक जन्मांध मुलगा होता; त्याने आपल्या मधुर आवाजाने ती अस्ताई एकदोन वेळ म्हटली, तरी त्याचा काही उपयोग झाला नाही. आम्हा सर्वांना वाटले की, आज खाँसाहेबांची तब्येत लागत नाही. विष्णुपंतही थोडे बिघडले आणि "भैया, चलो" असे रागाने उद्‌गारले. तो काय! भैयांनी पंचमापर्यंत एक आलाप घेतला आणि गुरगुरत अस्ताईचे तोंड नेमके समेवर आणले. "हां भैया, चलो!" दुसरी तान वरील षड्‌जाला मिळविली. ती तान म्हणजे मधात बुडवून काढलेली काबुली विनबियाच्या द्राक्षांची जणू काही लडीच! त्यात बी किंवा सालीचा पापुद्रासुद्धा नाही. लुसलुशीत आणि रसाने ओथंबलेली! द्राक्षाच्या गोडीला मधाच्या स्वादाची जोड!

त्या आवाजाचे, गायनाच्या सहजसौंदर्याचे, सहज-बाळबोध परंतु भारदस्तपणाचे, निर्मळ रसभरित तयार तानेचे — कशाचे म्हणून वर्णन करायचे? आणि वर्णन करायचे म्हटले तरी ते करता येणे शक्य नाही. आवाज ऐकताच असे वाटे की, विधात्याने ह्या कंठाची काही वेगळीच रचना केवळ गायनाकरिता केली असावी—बोलण्याकरिता नसावी. खालपासून वरपर्यंत कोठे कृत्रिमपणाचा लेशही मिळायचा नाही. कंठाच्या शिरांचा संकोच करून आवाजाला कृत्रिम गोडी आणण्याची कला काही गायकांना साधून जाते; परंतु ती गोडी परिणामकारक नसते. त्या वेळेपुरते गायन गोड लागते खरे; परंतु ते किरटे वाटते. कानांना वरवर गुदगुल्या व रिवरिव करण्यापलीकडे अशा गळी-आवाजीचा अधिक परिणाम होत नाही. असल्या आवाजात स्वरेलपणाचा सहज भास उत्पन्न करता येतो आणि गळाही अधिक वेगाने फिरविता येतो; त्यामुळे तात्पुरती मैफल मारता येते,—म्हणजे काही वेळ श्रोत्यांना झुलविता येते. गायक कसबी असेल, तर तो अशा बनावटी आवाजाने नावदेखील पैदा करू शकतो. परंतु अशा नावलौकिकाचे श्रेय त्याच्या कृत्रिम आवाजाला द्यायचे की त्याच्या कसबाला द्यायचे, हा प्रश्न राहतोच. शिवाय कसबी गायकाने शास्त्राने दोषी ठरविलेल्या पद्धतीने गळा तयार करणे व त्यावर नाव मिळविणे हे त्याच्या कीर्तीला व कसबाला गौणपणा आणल्यावाचून राहत नाही.

रहिमतखाँसाहेबांच्या कंठातील माधुरी जशी अवीट गोड, त्याप्रमाणे त्यांची गायकीही अगदी सरळ व बाळबोध; परंतु अत्यंत बाळसेदार. गुटगुटीत गोंडस लहान मूल कसेही पडले, कसेही बसले, वेडेवाकडे नाचले-बागडले, तरी त्याचे निर्व्याज मनोहारित्व कसलेल्या

नर्तकीला किंवा नटाला प्राप्त होऊ शकत नाही. त्याचप्रमाणे खाँसाहेबांच्या गाण्याचे मनोहारित्व होते. त्यांच्या आलापचारीत किंवा तानेत बौद्धिक बलपेच किंवा मोठीशी ऐट होती असे नाही; परंतु त्यातील सरलतेचा सोज्ज्वळपणा साध्य करण्याकरिता कोणी कितीही कष्टाची पराकाष्ठा केली तरी व्यर्थ होई. त्यांच्या तानेचा निर्मळपणा आणि रसाळ-पणा त्यांच्याबरोबरच नाहीसा झाला. कमीत कमी त्यांची पंचवीसतीस गाणी तरी मी ऐकली असतील; कारण कोल्हापुरास त्यांचा दोन वेळ मुक्काम झाला होता आणि रोज संध्याकाळी त्यांच्या गाण्याचा कार्यक्रम त्यांच्या बिन्हाडी होत असे. विष्णुपंत छत्रे सर्कसचे मालक व जनावरांना वठणीस आणणारे कसबी, तेव्हा त्याच चालीवर रहिमतखाँना त्यांनी आपल्या जरबेत व शिस्तीत ठेवणे हे त्यांच्या स्वभावधर्माला अनुसरूनच होते. श्रोत्यांच्या दृष्टीने ही शिस्त पुष्कळ वेळा चीड आणण्यासारखी असे. संध्याकाळी दिवे लागताच गाण्याला सुरवात व्हायची आणि ती हटकून 'यमन' रागाने! ऐकणाराला एक असो, पण खाँसाहेबांना निदान तोच तो राग नित्य आळवण्यात कंटाळा येत असेल, याचा विष्णुपंतांनी कधी विचारच केला नाही. "भैया, लेके आव," म्हणताच खाँसाहेबांनी एक सुरकुंडीची तान मारून समेवर अचूक यावे! मग खाँसाहेबांची इच्छा असो वा नसो. "भैया मट्ठी,—भैया दूनी" असा इषारा होताच खाँसाहेबांनी सावकाश किंवा द्रुत गतीची तान घ्यावी, इतक्या हुकुमतीखाली गाण्याचा परिपाठ झाल्यामुळे खाँसाहेबांचे स्वतःच्या तब्येतीने गाणे ऐकण्याचा प्रसंग दोनतीन वेळाच आला. एकदा विष्णुपंत कोठे तरी गेले होते; नित्याप्रमाणे खाँसाहेब अंगरखा, टोपी, काठी, शेला, चढाव घालून आले. (नेहमीच्या राहत्या बिन्हाडीदेखील आतील खोलीतून लगतच्या बैठकीच्या जागी यायचे झाले तरीसुद्धा वरील मैफली पोषाख करून ते यायचे!) अंध युवकाने नित्याप्रमाणे 'यमन'चे प्रारंभी स्वर काढले. इतक्यात खाँसाहेबांनी 'पूर्या' रागाची चीज सुरू केली आणि तासभर इतक्या जोषाने व स्फूर्तीने ते गाइले की, अशी आलापचारी व तानांचे विविध प्रकार त्यांच्या गायनात पूर्वी कधीच ऐकायला मिळाले नाहीत, इतक्यात विष्णुपंत छत्रे बाहेरून आले. गाणे ऐन भरात आलेले, खाँसाहेब रंगून गेलेले. विष्णुपंतांनी घड्याळ काढले. ८॥ वाजलेले पाहून तंबोऱ्यावर त्यांनी हात ठेवला. श्रोत्यांचा किती विरस झाला असेल, याची कल्पना देणे अशक्य. काटेतोल नियमितपणा केव्हाही चांगलाच; परंतु तो गायनवादनाच्या बाबतीत तरी सुरवातीपुरताच असावा. खाँसाहेबांची तब्येत लागली होती, तर त्यांना आणखी घटकाभर गाऊ द्यायचे; पण ते नाही. दररोज सात वाजता गाणे सुरू व्हायचे, ठराविक राग गायचे आणि साडेआठ वाजता ते बंद करायचे—सारा सर्कशी छापाचा ठरलेला प्रकार.

विष्णुपंत छत्रे निवर्तल्यानंतर त्यांची सर्कस त्यांचे बंधू काशिनाथपंत यांनी बरीच वर्षे चालविली. त्याबरोबर रहिमतखाँ यांनाही शेवटपर्यंत त्यांनी उत्तम रीतीने सांभाळले. काशिनाथपंतांनी संगीताचा अभ्यास केला नव्हता व त्यात त्यांना मोठीशी समजही नव्हती; परंतु विष्णुपंतांप्रमाणे त्यांची रूक्ष व अहंमन्य वृत्ती नव्हती. ते अधिक रसिक व

प्रेमळ होते. रहिमतखांखाँहेबांच्या कलाप्रमाणे ते पुष्कळच नमते घेत. त्यांच्या अमदानीत मुंबईस असताना सदाशिव गल्लीत खाँसाहेबांची बरीच गाणी मी ऐकली. त्या वेळी मौजुद्दीनखाँ मुंबईस होते. ते रहिमतखाँ यांना गुरुस्थानी मानीत. बनारसमध्ये ज्या वेळी हे दोघेही होते, त्या वेळी मौजुद्दीन त्यांच्या सहवाससेवेत असत.

एकदा रहिमतखाँचे गायन गिरगावात टोपीवाल्याच्या वाडीत झाले. सकाळची वेळ होती. प्रथम 'जीवनपुरी'तील 'बाजे झनन' ख्याल सुरू केला. 'मान मतंग' इत्यादी अंतऱ्याचे बोल घेऊन खाँसाहेब तारषड्‌जाला मिळाले, तेव्हा क्षणभर सर्व मैफल बेशुद्ध झाल्याप्रमाणे स्तब्ध राहिली. खाँसाहेबांच्या निश्चल मूर्तीमधून सुस्वर आकाशवाणीच झाल्याचा भास झाला! मैफलीच्या आवारातील प्रत्येक अणुरेणू त्या एका तारषड्‌जाने घुमू लागला असावा. ख्याल संपल्यावर त्याच रागातील तराणा त्यांनी सुरू केला. तराण्याची अरुची असलेल्या माझ्यासारख्या श्रोत्यालादेखील त्यांच्या तराण्याने डोलत ठेवले! आकाराच्या ताना जितक्या मोहक, तयार व सरळ, त्याहीपेक्षा त्यांची 'दिर दिर दिर दिर' या बोलांची बढत गंभीर घुमाऱ्याने आणि अकल्पित तयारीने होत असे. काय तो वाणीचा निर्मळपणा!

इतक्यात मौजुद्दीनखाँ आले. त्यांनी येताच मुजरा करून मागील शिष्याच्या हातून तंबोरा घेतला. रहिमतखाँनी तराण्यानंतर भैरवी सुरू केली. कोण आले, कोण गेले, याची दादफिर्यादही नाही! गाण्याच्या सुरवातीला जी बैठक व ज्या एका ठिकाणी नजर ठरली, ती अखेरपर्यंत कायम. यत्किंचितही मुद्राभंग नाही, हातवारे नाहीत, कोणाच्या वाहवाकडे लक्ष नाही की आपण काही विलक्षण कामगत करून राहिलो आहो, याची जाणीवदेखील चेहऱ्यावर दिसायची नाही! 'बाबुल मोरा —' ही भैरवीतील चीज सुरू केली. भैरवी म्हणजे मौजुद्दीनखाँना मेजवानी! आस्ते-आस्ते मधूनमधून त्यांनी गायला सुरुवात केली. रहिमतखाँनी मान न हालवता नुसता तिरपा दृष्टिक्षेप केला. त्यात राग होता की प्रेम होते हे कळणे अशक्य होते! मौजुद्दीनखाँ बनारसी ढंगाने बोल नटवू लागले. स्वारी रंगली, प्रेक्षकही गुंगले. मौजुद्दीन ठुमरीचे आणि त्यातून भैरवीचे बादशहा! मध्येच रहिमतखाँनी टप्प्याच्या धर्तीची एक तानेची लड बांधली आणि अशा खूबसुरतीने सम गाठली की मौजुद्दीनखाँची सर्व करामत कोठच्या-कोठे नाहीशी झाली! त्या तानेचे काय ते गोंडस बाळसे! बालकाच्या लडिवाळ बोबड्या बोलांची माधुरी नामवंत वक्त्याला कोठून येणार! म्हणूनच रहिमखाँ हे गंधर्वलोकाऐवजी चुकून भूलोकी जन्माला आले असे म्हणावेसे वाटे. निदान त्यांची संगीतसाधना एका जन्माची खास नव्हे. ती जन्मांतरीची असली पाहिजे.

त्यांचे अखेरचे गायन कोल्हापुरला १९२२ साली देवल क्लबचे जलसे झाले, त्या वेळी ऐकावयास मिळाले. परंतु वृद्धापकाळापामुळे त्यांच्या गायनात जोम राहिला नव्हत. छत्रे बंधूंच्या पश्चात अखेरपर्यंत जरी श्रीमंत कुरुंदवाडकर संस्थानिकांच्या प्रेमळ छत्राखाली ते होते, तरी पोरक्या मुलाप्रमाणे त्यांची अवस्था झाल्याप्रमाणे भास होई. विष्णुपंतांनी

जरी त्यांना करड्या अंमलात ठेवले होते — आणि खाँसाहेबांच्या पूर्वीच्या सैरभैर बेपर्वा वृत्तीमुळे तसे करणे भागही पडले असेल — तरी त्यांना ज्या रुबाबाने आणि अभिमानाने मिरविले व त्यांचा हिंदुस्थानभर लौकिक गाजविला, तो विष्णुपंतांच्या अंतरीचा अभिमान इतरांना असणे शक्य नव्हते.

काशिनाथपंत छत्रे वारल्यानंतर मध्यंतरी पुण्यास रास्ता पेठेतील चिपळूणकर यांच्या वाड्यात एकदा खाँसाहेबांचे गाणे ऐकण्याचा योग आला. गाणे सकाळचेच होते. कै. गु. भास्करराव, मी आणि मला वाटते रा. बालगंधर्वही असावेत व आणखी दहापाच मंडळी गाण्याला हजर होती. या गायनात रहिमतखाँसाहेबांमध्ये पूर्वी कधीही न आढळून आलेल्या दोन गोष्टी दिसून आल्या. संगीतशास्त्राच्या काटेतोल सूक्ष्मपणाने पाहिले तर बरेच वेळा चिजेचा विस्तार करताना त्यांच्याकडून रागरागिणींचे स्वरूप व धर्म निर्भेळ राहत नसत, असे तज्ज्ञांचे म्हणणे असे. त्यांच्या घराण्याच्या गायन-पद्धतीतच ही रागासंबंधी डोळेझाक होती, असाही प्रवाद आहे. त्यातून रहिमतखांच्या भ्रमिस्त वृत्तीमुळे ज्या चाकोरीत त्यांचा गळा फिरू लागे त्यातून तो बाहेर काढण्याचे त्यांना भानच राहत नसे. डोकीत एक चक्र एकदा चालू लागले, म्हणजे ते चीज संपेपर्यंत कायम असायचे.

त्या दिवशीही त्यांनी 'जीवनपुरी'तीलच चीज सुरू केली आणि आम्हा ऐकणाऱ्यांच्या भाग्यामुळे म्हणा किंवा काही योगायोगाने त्यांच्या कंठात कोमल रिषभाने ठाणे दिले! म्हणजे शुद्ध व गाण्यास मुष्किल अशा 'आसावरी' रागाचा विस्तार आपसूक होऊ लागला! हे कृत्य जाणूनबुजून केले, असेही म्हणता येत नाही. कारण ती चीज नेहमी 'तीव्र रिषभ घेणाऱ्या आसावरी' (?) म्हणजे 'जीवनपुरी' रागात गाण्याचा प्रचार त्यांच्या घराण्यात होता. परंतु आजचा रंग औरच! त्या नादिष्ट कंठातून कोमल रिषभाने होणारा विस्तार किती सहज, सोज्ज्वळ व शास्त्रशुद्ध होता! गु. भास्कररावांनी त्या वेळी उद्गार काढले की, डोळसपणाने रागाचे धर्म संभाळणाऱ्या कसबी गवयाकडूनदेखील या रागिणीचा इतक्या सहजपणाने विस्तार होईल की नाही, याची शंका आहे! एकाही आलापात किंवा तानउपजेत चुकूनमुद्धा तीव्र रिषभचा स्पर्श नाही, की 'जीवनपुरी'ची अगर 'भैरवी'ची चुकूनदेखील कुठे छटाही नाही! गळ्याची मोहिनी व समेवर येण्याची सहजता तर बोलायलाच नको!

छत्रे-बंधुद्वयाचे सर्कशी दडपण नाहीसे झाल्यामुळे असेल; पण त्या दिवशी खाँसाहेब स्वतःच्या गायनात बरेच रंगल्यासारखे दिसू लागले. यापूर्वी ते इतक्या निर्विकार व निश्चल मुद्रेने गात असत की, जणू काही एखाद्या स्वयंभू वज्रमूर्तीला वाचा फुटली आहे किंवा अलीकडील शोधाच्या दृष्टीने बोलायचे म्हणजे मानवी आकाराच्या रेडिओतून गाणे ऐकू येत आहे, असे वाटे! आणि हा त्यांचा निश्चलतेचा गुण सामान्य श्रोत्यांना त्यांच्या गायनापेक्षाही अधिक कौतुकास्पद व अजब वाटे. त्या वेळी महाराष्ट्रात उपस्थित असणाऱ्या बहुतेक गवयांची — आणि आजकालच्यादेखील काही थोड्याशा गायकांची — गातानाची भेसूर मुद्रा, अंगात आल्यासारखे हातवारे, पहिलवानाचे पवित्रे पाहिले,

म्हणजे रहिमतखाँच्या योगिराजाप्रमाणे निश्चल आसनाचे विशेष कौतुक वाटणे साहजिक होते. मला तर केव्हा-केव्हा असे वाटे की, या सजीव यंत्राला आपल्या कर्तबगारीची जाणीवच नसावी. जी-जी कामगत विष्णुपंत सांगतील ती तत्काळ करून दाखवायची. त्याचे प्रयास किंवा सुखदुःख यांना मुळीच नसे ! आजच्या गाण्यात मात्र ते स्वतः रंगलेले दिसले. एखादी सुंदर तान गेली म्हणजे चेहऱ्यावर प्रसन्नता दिसे. समेवर स्वतः 'हां' म्हणत आणि त्या वेळी त्यांच्या मुद्रेवर एखाद्या खेळकर मुलाचा निर्व्याज अहंभाव दिसून येई.

खाँसाहेबांची पूर्वीची गाणी आणि वरील गाणे ऐकल्यानंतर असे वाटले की, आपल्या कामगतीला पोषक असे हातवारे व मुद्रा गायकाने योग्य मर्यादेत व शोभिवंतपणे केली, तर हात बांधून व चेहऱ्यांचा मुखवटा करून गाण्यापेक्षा त्यांचे गायन अधिक परिणाम-कारक होईल. मात्र हे लक्षात ठेविले पाहिजे की, कोणत्याही प्रकारचा अतिरेक अरुची निर्माण करतो. रेडिओपासून इतर कोणते फायदे होणार असतील ते नकळे, परंतु श्रोत्यांच्या दृष्टीने एक फायदा झाला आहे. तो असा की, काही गायकांचे गाताना होणारे चेहरे, हावभाव व हातवारे पाहण्याचे संकट टळून त्यांच्या गायनश्रवणाचा निर्भेळ लाभ घेता येतो ! काही गायकांचे प्रत्यक्ष गायनदेखील सुसह्य व सुश्राव्य होते.

अशा गायकांकरिता टेलिव्हिजनची जोड फार परिणामकारक होईल. मात्र आमचे रेडिओ-डिरेक्टर त्या सोयीचा तारतम्याने उपयोग करतील, अशी परमेश्वराजवळ प्रार्थना करणे भाग आहे. नाहीपेक्षा 'भीक नको पण कुत्रा आवर,' अशी वेळ यायची. आज रेडिओवरील संगीतादी श्राव्य कार्यक्रमांची अशीच स्थिती आहे. त्यात टेलिव्हिजनची सोय झाली, म्हणजे डिरेक्टरांच्या चेष्टांना आणखी एक प्रदेश मोकळा मिळेल !

रेडिओचा ओघानेच उल्लेख आला आहे; तेव्हा आमच्या संगीताबाबत या नव्या शोधाचा कितीसा उपयोग झाला व होत आहे, याविषयी थोडेसे विवेचन अप्रस्तुत होणार नाही, असे वाटते.

रेडिओतील संगीतविषयक कार्यक्रम कसे असावेत, वगैरे विषयांचा ऊहापोह प्रस्तुत कर्तव्य नाही. डिरेक्टर बहुतेक आपल्या आवडी-नावडीप्रमाणे, केव्हा-केव्हा ऐकणारांच्या बहुमताप्रमाणे (हे बहुमत संगीत न समजणारांचेच असते,) कार्यक्रम ठरवितात. काहींना त्यांचे धोरण मान्य असते, काहींना नसते. हे सर्व ठीकच आहे आणि त्याबद्दल रेडिओ-डिरेक्टरच्या माथ्यावर सर्वस्वी दोषाचे व नालायकीचे खापर फोडणे कदाचित योग्य होणारही नाही. त्यांना अनेक गोष्टी सांभाळाव्या लागतात आणि युक्ती-प्रयुक्तीने व सरकारी बेपर्वाईने ते वर्गणीदारांच्या बहुमताला बगलेत मारून आपले कार्य साधतात व आपले आसन स्थिर ठेवतात.

परंतु आमचे नामवंत व कलासंपन्न गायक रेडिओवर गाण्यावाजविण्याचे कार्यक्रम करून काय साधतात, हे मात्र कळत नाही. द्रव्यलाभ हे अर्थात पहिले साध्य आहेच; पण त्यात मोठासा तथ्यांश आहे, असे मला वाटत नाही. रेडिओचा प्रचार होण्यापूर्वी

सर्व गायकांचा योगक्षेम कमीअधिक प्रमाणात पिढ्यानुपिढ्या होत आला आहे. उलट असे आढळून येईल की, रेडिओकडून मिळणाऱ्या वेतनाला बळी पडल्यामुळे स्वतंत्र गायनाच्या मैफलींवरून त्यांना होणारी प्राप्ती, पुष्कळच कमी झाली आहे. ही झाली प्राप्तीची हकीकत!

परंतु त्याहीपेक्षा अनिष्ट गोष्ट म्हणजे रेडिओ-कार्यक्रमांमुळे त्यांच्या कलेची लौकिकात कमी होत चाललेली प्रतिष्ठा आणि त्यामुळे संगीतकलेची हळूहळू होत असलेली अधोगती ही होय. कोणत्याही कलेची वाढ प्रतिष्ठित प्रोत्साहनाने होते; उर्मट उत्तेजनाने उलट तिची वाढ खुंटते. एखादा कसबी गायक ज्या वेळी रेडिओवर गायन करतो त्या वेळी त्याचे गायन निरनिराळ्या प्रकारच्या असंख्यात, अदृश्य श्रोत्यांच्या कानांवर जाते. अशा श्रोत्यांमध्ये त्या गायकाच्या कलेसंबंधी आदरभाव बाळगणारे असे जे काही थोडे श्रोते असतात, त्या बहुतेकांनी पूर्वीच त्याचे गायन प्रत्यक्ष ऐकलेले असते. बाकीचे इतर बहुसंख्याक श्रोते घरी रेडिओ घेतला आहे, आणि तो लावणे हा एक नित्य कौटुंबिक आचार आहे, म्हणून कर्तव्यबुद्धीने कसलेही व कोणाचेही गायन ऐकतात! सारांश, प्रख्यात कलावानाने रेडिओवर गाणे म्हणजे निर्जन प्रदेशातील शेंदूर लावलेल्या दगडापुढे तालसुरात आक्रोश करण्यासारखेच आहे. श्रोत्यांना ते रुचते आहे की नाही, त्यांना ते हास्यास्पद वाटते की किळस आणणारे वाटते, की आकर्षक वाटते; इत्यादी काहीच कळण्यास व त्याप्रमाणे त्या गायनात बदल करण्यास मार्ग नसतो. पंधरावीस मिनिटे किंवा अर्ध्या तासाच्या ठराविक मुदतीत, अगाऊ ठरवून छापलेल्या चिजांचा, वाघ पाठी लागल्याप्रमाणे धापा टाकीत प्रसार केला, म्हणजे गायकाचे कार्य संपते व डिरेक्टरचेही काम भागते. गायकाला वाटत असते की, आपले अदृश्य श्रोते एकजात कलाव्यासंगी, दर्दी आहेत, आणि म्हणून तो आपल्या कौशल्याचा जणू काही गाळीव अर्क श्रोत्यांना पाजीत असतो. इकडे बहुसंख्य सामान्य श्रोत्यांना वाटते की, गायकाला वायूचे झटके येत असावेत! बरे, असल्या जीव मुठीत धरून धावपळीच्या गाण्याने रसिक व समजदार श्रोत्यांचेही समाधान होत नाही; यामुळे गायकाच्या थोरपणाविषयीच्या त्यांच्या भावना हळूहळू विरघळून जाऊ लागतात व अल्प कालाने चांगला गायकदेखील तज्ज्ञांच्या व रसिकांच्या आदराला पारखा होतो. "अमका गायक ना? हल्ली काय झालं आहे हो त्याचं गाणं! ऐका आज रेडिओवर!" इत्यादी उद्गार त्याच्यासंबंधी ऐकायला यावेत यात गायकाची व संगीतकलेची काय प्रतिष्ठा राहिली?

आमची संगीतकला प्रवाही आहे, तितकीच ती सहानुभूतीच्या उत्तेजनाने खुलणारी आहे. श्रोत्यांचा गायकाशी प्रत्यक्ष सहकार असेल, तरच ती विकास पावते व नवेनवे रंग व आकार निर्माण करून समोरील श्रोत्यांना क्षणोक्षणी ताजा आनंद देते. चित्रकाराने सुंदर रंगचित्र काढले किंवा कवीने काव्य लिहिले, म्हणजे त्यांचे कार्य संपते. त्या चित्राचा किंवा काव्याचा आनंद रसिक लोक आपल्या सवडीप्रमाणे एकदा किंवा पुनःपुन्हा घेऊ शकतात. त्यांना चित्रकाराच्या किंवा कवीच्या सान्निध्याची किंवा सन्मुख्याची गरज नसते.

तो नसला, तरी त्याच्या कलाकृतीचा ते गौरव करू शकतात. परंतु गायकाच्या गायन-कलेचा आनंद क्षणोक्षणी नवा व बदलत असतो म्हणून श्रोता सन्मुख आणि जागरूक असल्यावाचून अशा आनंदाचा पूर्ण उपभोग त्याला घेता येत नाही, व त्यामुळे गायकाचा आणि त्याच्या कलेचा योग्य तो गौरव होत नाही.

गायक व श्रोते समोरासमोर असल्याने त्या दोघांमध्ये जी रसोत्पादक आंदोलने होऊ लागतात त्यामुळेच आनंदाची निर्मिती होते, कलेमध्ये जीवन खेळते व कलवानाची प्रतिष्ठा राहते. ग्रामोफोनची रेकॉर्ड्स् आपण प्रथम मोठ्या हौसेने घेतो; पण अल्प कालातच ती सांदीकोपऱ्यांत पडून राहतात. याचे कारणदेखील हेच आहे की, रेकॉर्डचे संगीत आळून घट्ट झालेले असते. गायकाचा जिवंत प्रवाहीपणा व ओलावा नसल्यामुळे ताजेपणाचा स्वाद त्यात राहत नाही. (कलावानांची रेकॉर्ड्स त्यांच्या आठवणीकरिता अगर त्यांवरून अभ्यास करण्याकरिता संग्रही ठेवणे ही गोष्ट अगदी स्वतंत्र आहे.) सारांश, अदृश्य श्रोत्यापुढे गायकाने संगीताचे अरण्यरुदन करणे किंवा श्रोत्यांनी अचेतन ध्वनि-मुखातून गायन ऐकणे हे अंधारात दूध लाथाडून आंबट ताक पिण्यासारखे आहे.

दुसरी गोष्ट, द्रव्यलाभाकरिता रेडिओवर गायिल्यावाचून गत्यंतरच नाही, अशी स्थिती असेल (प्रसिद्ध गायकांपैकी अशी कोणाचीच स्थिती नसते,), तर गायकांनी त्यात थोडे तारतम्य तरी दाखवावे. आपले अदृश्य श्रोते शेकडा नव्वद टक्के अनभिज्ञ असतात त्यांत अज्ञ बायका-मुले असतात, काही परदेशी, परकीय असतात, हिंदी गाण्याकडे दोषदृष्टीने पाहणारेही असतात, केवळ चार गोड स्वरांचेच भुकेले काही असतात; तरी अशांच्या पुढे तानबाजीचे थैमान, बोलतालांची झटापट आणि खंडमेरूच्या भयानक हुंकार-डकारांचे प्रदर्शन करून स्वतःचे हसे आणि आपल्या कलेची अप्रतिष्ठा केवळ द्रव्यदृष्टी ठेवून का करून घ्यावी? डोळे मिटून घेऊन एखादा चांगला गवई जर चौपाटीवर चौपदरी पसरून अशा प्रकारचे गाणे गाऊ लागेल तर हजारो प्रेक्षक जमतील व नित्य चार रुपयांची चिल्लर तो गोळा करू शकेल. रेडिओवर केवळ द्रव्यलाभासाठी असे गायन करणे आणि चौपाटीवर डोळे मिटून गाणे यात कलेच्या प्रतिष्ठेच्या दृष्टीने काहीच फरक नाही. मिळकतीच्या दृष्टीनेही काही फरक पडणार नाही. उलट, लोकांचे हसे कानावर पडून तरी डोळे उघडतील.

रेडिओत गावयाचे तर आमच्या संगीताची महती सर्व प्रकारच्या श्रोत्यांना पटेल अशाच हेतूने व अशाच रीतीने गाइले पाहिजे. विद्वान साहित्यिकांची भाषणे रेडिओवर ज्या जबाबदारीने केली जातात, त्याचप्रमाणे विद्वान व नामवंत कलाकारांनी आपली जबाबदारी ओळखली पाहिजे. अशी जबाबदारी पाळण्याने आपले भरारी मारण्याचे पंख मोडतात असे त्यांना वाटत असेल, तर रेडिओवर गाऊन अन्नदात्या कलेची विटंबना करू नये व स्वतःला पंगू करून घेऊ नये. याबाबत रेडिओ-डिरेक्टरवरदेखील तितकीच जबाबदारी आहे. गायकाने आपली कला कोणत्या प्रकाराने मांडावी, कोणत्या गायकाकडून कसल्या प्रकारच्या करामतीची अपेक्षा करावी, इत्यादी अनेक मर्मे डिरेक्टरला समजतील

तर उपयोग. आमच्या रेडिओ-डिरेक्टरांना ही जबाबदारी वाटत आहे, किंवा वाटत असली तरी ती पार पाडण्याची कुवत त्यांच्या ठिकाणी आहे, असे आतापर्यंतच्या अनुभवावरून म्हणता येत नाही. यासाठी श्रेष्ठ कलावंतांनी रेडिओमार्फत आपली कुचंबणा करून घेऊ नये, किंवा यत्किंचितही विटंबना करून घेऊ नये व उच्च संगीतकला इतकी सवंग करू नये.

ज्यांची प्रसिद्धी झाली नसेल, अशा होतकरू कलाव्यासंगींनी आपल्या प्रसिद्धीकरिता खुशाल थोडे दिवस रेडिओचा उपयोग करून घ्यावा. कारण हे प्रसिद्धीचे युग आहे आणि त्या कामी रेडिओसंस्थेला राबविणे यात कांही गैर नाही.

ग्रामफोन कंपन्या व फिल्म कंपन्या — दोहोंनीही केवळ धंद्याचे सुरक्षित धोरण स्वीकारले असल्यामुळे एका संस्थेने सवंग संगीत पुरवावे, दुसरीने ते जनतेत पसरावे व उभयतांनी एकमेकींच्या प्रसिद्धीला मदत करावी, असा हल्ली परस्पर-सहायक पेढीचा प्रकार चालू आहे. या दोन्ही प्रभावी धंद्यांमार्फत भारतीय उच्च संगीताची अभिरुची जनतेत फैलावण्यास मदत होईल, अशी आजमितीला आशा करणे व्यर्थ आहे

रेडिओकडे पहावे, तर रेडिओचे धोरण लोकांची अभिरुची वाढविण्याचे नसून त्यांची सवंग करमणूक करण्याचे आहे. अर्थात त्या दिशेने आपल्या संगीतकलेचा उत्कर्ष होण्याची आशा नाही; उलट, अभिजात संगीताची अवहेलना आमच्या कलावानांमार्फत करण्याची कारवाई सध्या चालू आहे आणि केवळ द्रव्याभिलाषेमुळे आमचे प्रसिद्ध कलावान तिला बळी पडत आहेत.

सुदैवाने गेल्या आठदहा वर्षांत मुंबईस जी काही म्यूझिक सर्कल्स स्थापन झाली आहेत, त्यांनी जर संघटित प्रयत्न केला तर कलावानांचे आर्थिक नुकसान न होता त्यांची व संगीताची प्रतिष्ठा टिकविण्याचे पुण्य त्यांना लाभण्यासारखे आहे.

वरील उद्वेगजनक परिस्थितीचा विचार करीत असता 'सह्याद्री'च्या मार्च महिन्याचा अंक सहज माझ्या पाहण्यात आला. त्यातील श्री. कृष्णराव मुळे[२] यांचा 'भारतीय संगीतावर नवे आक्रमण' या शीर्षकाखालील अत्यंत मुद्देसूद, विचारप्रवर्तक लेख संगीत-प्रेमी व संगीतव्यवसायी मंडळींनी अवश्य वाचावा व त्याचे मनन करावे, अशी माझी आग्रहाची विनंती आहे. युरोपियन हार्मनीचा पिंगा आमच्या संगीतप्रदेशात घालण्याचा मि. फोल्ड्ज्नी आणि रेडिओ-डिरेक्टरनी चंग बांधलेला दिसतो. बंगालमध्ये फैलावलेले धेडगुजरी संगीत, बहुतेक चित्रपटांतील पाश्चात्त्य थाटाचे हास्यास्पद पार्श्वसंगीत, प्रमुख संगीतशिक्षणसंस्थांतून तयार केले जात असलेले वृंदवादन इत्यादि चालू अनिष्ट प्रकारांमुळे मि. फोल्ड्ज् व त्यांच्या हस्तकांना हिंदी संगीतक्षेत्रात धुमाकूळ घालावयास चांगली संधी सापडली आहे. रेडिओच्या विराट सत्तेचे यातून त्यांना पाठबळ आहे. सुशिक्षित म्हणविणारी तरुण पिढी पाश्चात्यांच्या वळणावर आपल्या आवडीनावडी ठरवीत आहे आणि बहुजनसमाज नावीन्याचा हपापलेला आहे. संगीतसंस्था व संगीतशिक्षक संगीत-लिपीवर व बरेच गायक 'स र ग म' वर अधिकाधिक मदार ठेवीत आहेत आणि

त्यामुळे संगीताचे स्वरूप रुक्ष व कलाविहीन होत आहे. त्यातच हे पाश्चात्त्य हार्मनीचे अरिष्ट आमच्या संगीतप्रदेशावर आक्रमण करू पाहत आहे. या चौफेर माऱ्यातून ते जिवंत राहणार कसे ?

पाश्चात्त्य संगीतातील हार्मनीची तत्त्वे व भारतीय संगीतातील रागरचनेची तत्त्वे प्रत्येक बाबतीत आमूलाग्र, इतकी भिन्न व विरोधी आहेत की, त्या दोहोंचा मिलाफ करू पाहणे म्हणजे त्रिधारी निवडुंगाच्या काट्यावर जाईची वेल फुलविण्याचा प्रयत्न करण्यासारखे आहे.

आमच्या पुरातन संगीतशास्त्रज्ञांना एकच धोपट निसर्गनियम माहीत होता की, एका माणसाच्या गळ्यातून एका क्षणी एकच स्वर निघावा, अशी परमेश्वराने मानवी कंठनलिकेची योजना केली आहे. तसेच, एकाच वेळीं एकदम तीनतीन स्वर एका कंठातून निघू शकत नाहीत. या निसर्गयोजनेला अनुसरून बिचाऱ्या आमच्या पूर्वजांनी भारतीय संगीत-शास्त्राचा प्रचंड व सुंदर मनोरा निर्माण केला. परंतु प्रगतिपथावरील पाश्चात्त्य शोधक निसर्गाला थोडीच भीक घालणार! एके वेळी फक्त एक स्वर काढणारा कंठ त्यांना कुचकामाचा वाटावा, यात आश्चर्य नाही. गायकाचा कंटनाल छेदून त्यात आणखी दोन नाद-नलिका बसविण्याची शस्त्रक्रिया आज नाही, तरी पुढे लौकरच ते यशस्वी करतील यात संशय नाही आणि या उपायाने गायकाच्या गळ्यात तीन स्वरांचे तिकाटणे (chord) व हार्मनी कायमची बसेल. परंतु या साहसाला थोडासा अवधी असल्यामुळे तूर्त त्यांनी कंठाला वाद्यांचे साहाय्य घेतले आहे. म्हणजे एका नैसर्गिक स्वराची रंजकता वाढविण्याकरिता त्याला कमीत कमी तीन कृत्रिम स्वरांची जोड निरनिराळ्या भावना-दर्शक (!) वाद्यांच्या मदतीने देण्यात येते आणि या सर्व खटाटोपाचे नाव हार्मनीप्रचुर पाश्चात्त्य संगीत असे आहे.

दुर्दैव की, आमचे संगीत निसर्गाने दिलेल्या एकसुरी कंठावर उभारले आहे. डार्विन-साहेबांच्या उत्क्रांतिवादावर विश्वास असेल व तितकी तळमळ असेल, तर मानवी कंठातून पाश्चात्त्यांच्या (fempered scale) समांतर स्वरसप्तक-बरहुकूम एकदम तीन स्वर निघण्याची योजना कालांतराने निसर्गाला करावी लागेलच. तोपर्यंत तरी आमचे संगीताचे क्षेत्र हार्मनीच्या कुंपणाच्या आहारी जाऊ नये, अशी सर्व संगीतप्रेमी मंडळींनी सावधगिरी ठेवावी. ज्या प्रगतिपर रसिकांना हार्मनी व ऑर्केस्ट्रावाचून संगीत मानवत नाही, त्यांच्या-करिता निर्भेळ पाश्चात्त्य संगीताचा स्वतंत्र अभ्यासक्रम सरकारने शिक्षणसंस्थांमधून लागू करावा. निर्भेळ पाश्चात्त्य संगीताचा उपयोग सिनेमा कंपन्यांनी व रेडिओ-संस्थेने खुशाल करावा; परंतु हिंदी रागदारीचा ऑर्केस्ट्रा (वृंदवादन), त्याला पाश्चात्त्य संगीताच्या हार्मनीची पार्श्वभूमी इत्यादि विजातीय विघातक प्रकारांचा केवळ नावीन्याच्या उथळ आवडीकरिता पुरस्कार करू नये, आणि हजारो वर्षांपासून जी एकच कला आजपर्यंत पायाशुद्ध व परकीयांच्या हल्ल्यापासून निर्वेध राहिली, त्या भारतीय संगीतकलेची केविलवाणी विटंबना करू नये.

पाश्चात्यांप्रमाणे आमच्या संगीतात वृंदवादन (orchestra) नाही, याचा आमच्या पोषाखी प्रागतिकांना कमीपणा वाटतो. थोडा विचार केला तर त्यांना कळून येईल, की आमचे संगीत एकाच व्यक्तीने एकतानतेने गाण्याकरिता व तितक्या एकतानतेने श्रोतृ-वृंदाने ऐकण्याकरिता केले आहे. बगीचात, हॉटेलात किंवा अशाच एखाद्या सार्वजनिक ठिकाणी भेटणाऱ्या प्रणयी जोडप्यांचे प्रेमप्रलाप वाद्यांच्या गोंगाटात लपविण्याकरित आमच्या संगीतकलेचा अवतार खास नाही.

टीपा

१. **विष्णु मोरो छत्रे** (१८४०–१९०५)

जन्म आजोळी अकसखोपर या जमखिंडीजवळच्या गावी. तेथून जमखिंडी व नंतर रामदुर्ग येथे आले. कसरत, पैलवानी, पोहणे, घोडेस्वारी यांचे आणि गाण्याचे मनस्वी आकर्षण. स्वभाव साहसी, महत्त्वाकांक्षी. अश्वविद्या शिकण्यासाठी घरून पळून जाऊन गवालियरला पोहोचले. तेथील अश्वविद्यापारंगत संगीतज्ञ श्रीमंत बाबासाहेब आपटे यांजकडे आश्रय. विद्या मागून अश्वविद्येत पटाईत झाले. आपटेसाहेब स्वतः गायक, बाळा गुरुजींच्या नात्याचे. त्यांच्या कृपेने हद्दूखाँकडे गायन शिकले. आवाज कर्कश, खरडलेला, नीरस, बेसूर म्हणावा असा. पण चिकाटी, जिज्ञासा, जिद्द दांडगी. गुरूच्या धाकट्या 'भूगंधर्व' मुलाबरोबर आवाज लावून गाण्याचाही कधी संकोच वाटला नाही. निसर्गाची देणगी भली नसो, पण स्वरलयतालाची, रागदारीची अंतर्यामी ओढ असल्याविना हे अशक्य आहे; म्हणून अंतरींची रसिकताही असली पाहिजे. मात्र बाह्यात्कारी रूक्ष.

परत कुरुंदवाडास आले, नंतर जव्हार, कागल, विंचूर वगैरे ठिकाणी पागेवर राहिले, आणि मग स्वतःची सर्कस काढली. ही पहिली देशी सर्कस. मुख्य कामे कसरतीची व घोड्यांच्या करामतींची; शेवटच्या काळात एक सिंह आणि चारपाच हत्ती नावापुरते. आवडाबाई नावाची होतकरू सुरूप स्त्री काही कसरतकामे करी, तिला आश्रय देऊन गाणेही शिकविले; ती तालात पक्की होती. छत्र्यांच्या मृत्यूनंतर ती मैफिली करू लागली, श्रीमंत झाली आणि अखेरीला संन्यस्तवृत्तीने राहिली. विष्णुपंतांचे लोकसंग्रह, चातुर्य, धोरणीपणा, माणसांची पारख, बक्तशीरपणा, दूरदृष्टी, देशाभिमान हे गुण फार मोठे. देशभर सर्कस फिरती ठेवली, तीही सावकाश मुक्काम करीत. जागजागचे लोक जोडले. सर्कसचा व्याप मोठा, त्यातच वासूकाका जोशी–कृष्णाजीपंत खाडिलकरांसारखे देशभक्त, कोणी ज्योतिषी, कोणी गायकवादक, कोणी नाटकवाले, कोणी संस्कृत पंडित हे दाखल होत, आसरा

घेऊन आपापले दौरे आणि स्वतःचा इष्ट कार्यभाग साधून घेत. छत्र्यांना लोकमान्यांचे पाठबळ आणि कानमंत्र होता. लोकमान्य टिळक त्यांच्या बरोबर रंगूनला गेले होते. मुक्कामात आपला संगीतश्रवणाचा छंदही छत्रे पुरवीत, त्यात बरोबरीच्या लोकानांही सामील करून घेत. कैक गायकवादकांनी सर्कसचा असा लाभ उठविला.

बानारसच्या मुक्कामात विष्णुपंतांना आपल्या गुरूचा धाकटा मुलगा रहिमतखाँ हा कफल्लक अफीमी अवस्थेत आढळला. त्याला त्यांनी चुचकारून जवळ केले, त्याचे व्यसन आटोक्यात आणले, त्याच्या गायनाचा श्रवणलाभ जागजागच्या लोकांना दिला. स्वतःच्या मृत्यूपर्यंत त्याला काही कमी पडू दिले नाही आणि मरणोत्तरही आपल्या धाकट्या बंधूंना—काशिनाथपंतांना—त्याची यथास्थित बडदास्त राखता येईल अशी सोय करून ठेवली. मात्र तो पुन्हा वाहवत जाऊ नये, त्याचे खाणेपिणे जेवणझोप नियमित राहील, तंदुरुस्ती टिकेल वाढेल, हा कटाक्ष धरला, आणि अफूशिवाय तो तडफडणार म्हणून ते व्यसन आपल्या देखरेखीखाली चालविले. आणि हे सारे सांभाळून त्याचे गायन अबाधित चालू ठेवले. याला कोणी अरसिक, कठोर जरब-धाक म्हणो; पण दुसरा इलाजच नव्हता, ढिलेपणा झाल्यास रहिमतखाँ केव्हाच धुळीला मिळाला असता. व्यावहारिक रोखठोकपणा आणि प्रेमाचा ओलावा यांमध्ये तडजोडच अवश्य होती. (श. वि. गो.)

२. कृष्ण गणेश मुळे (२३ डिसेंबर १८६४–२१ जुलाई १९४४)

गरिबीत जन्म. पुण्यात थोडे शाळाशिक्षण. संगीताचे आकर्षण. पुरुषोत्तम गणेश ऊर्फ अण्णा घारपुरे (१८४२–१९२०) मराठीतील आद्य संगीत ग्रंथकारांपैकी, शास्त्रकारांपैकी, 'समाज'स्थापकांपैकीं एक, उत्तम स्वरज्ञानी, तालज्ञ, बीनकार व सतारवादक, यांजकडे दहा वर्षे पुत्रवत शिक्षण. नंतर गवालियरला गेले. हद्दूखाँचे प्रियतम शिष्य बाबा दीक्षित यांचे श्रीमंत शिष्य गणेश कृष्ण आपटे यांजकडे राहून गायन, तबलावादन, बीन–सतारवादन शिकले. त्या काळचे सर्व कलावंत लक्षपूर्वक वारंवार ऐकले. विशेष असर बंदेअली, चुन्ना व रहिमतखाँ यांचा झाला. बंदेअलींकडून थोडी तालीमही मिळाली.

हद्दूखाँ-हस्सूखाँ यांच्या शिष्यशाखेत दोन ठळक प्रवाह आहेत. एक जोरकस तानबाजीचा. दुसरा मधुर स्वरालापनाचा, अर्थ समजून बंदिश नटविण्याचा. मुळे या दुसऱ्या परंपरेतील. त्यांचा हात हलका व गोड, गळा अगदी अखेरपर्यंत मधुर, गोड, स्वरशुद्ध. शुचिर्भूत साधी राहणी.

मुंबईला आले. गोकुळदास सेठला मोहिनी पडली. त्याने आपल्या माधवजी धरमसी मिलमध्ये नौकरी दिली. ती दीर्घकाळ टिकली, चाकरीव्यतिरिक्तचा सर्व काळ संगीत-व्यासंगाकडे. दादरला 'वीणावादन संगीत विद्यालय' चालविले.

हत्यारांची दुरुस्ती स्वतः करीत. 'पेटीतंबोरा' नावाचे वाद्य त्यांनी बनविले; लांबलचक खोक्याचाच तंबोरा व वर झाकण. उद्देश हा की, फुटण्याचा धोका नको आणि नाद हुबेहूब तंबोऱ्यासारखा यावा. पण हे वाद्य कोणाला पसंत पडले नाही.

देवलांच्या कार्याने प्रभावित झाले. पुण्याचे सरदार खं. चिं. मेहेंदळे, रास्ते, आबासाहेब मुजुमदार, यांची मैत्री झाली. विशेष मित्रभाव जडला, तो गंगाराम भिमाजी आचरेकर आणि लक्ष्मणशास्त्री द्रविड, धुंडिराजशास्त्री बापट यांच्याशी. विचारांची देवाणघेवाण सुरू झाली. शार्ङ्गदेवाच्या काळापर्यंत सप्तक काफीचेच असले, तरी स्वरक्रम 'सारेगम' असा नसून 'निसारेग' असा होता. ही शक्कल आचरेकरांना सुचली. मुळ्यांना मानवली. कारण त्यामुळे तारेवरचे पडदे बिलावलचे म्हणजे एलिसच्या मान्य अशा मेजर डायाटोनिक स्केलचे होतात आणि तरीही 'सारे' हे अंतर पूर्णांतर (मेजर टोन) ठरते, व अशा प्रकारे बुझुर्गांनी ज्या कारणाने देवलमत अग्राह्य मानले त्याला उत्तर मिळते. (मात्र या शकलीला पुरावा काहीच नाही.) पुढे मुळ्यांनी पूर्वी तारांची मिलावटही 'सामसाप' अशी नसून 'नि ग नि म' अशी असे, असे मत मांडले. आचरेकर-मुळ्यांना बीजगणिताचा पुरावा प्रो. वा. गो. परांजपे यांनी दिला. (पण तो अगदीच हास्यास्पद, चुकीचा आहे.) एकही प्रयोग न करता आकडेमोड करून आचरेकर-मुळे यांनी आपापली वेगवेगळी श्रुतिस्थाने मांडली. मूळ आधार देवलांचा. पण आता देवलांपेक्षा स्वतःचेच म्हणून मतप्रतिपादन होऊ लागले, देवल नाममात्र. देवल, आचरेकर, मुळे, परांजपे अशा चार 'श्रुतिसारण्या' उपलब्ध-झाल्या. तो आकड्यांचा खेळ अजून लोक खेळतात. संगीतज्ञ आणि लोकमतानुसार भौतिकी-विज्ञ व वैज्ञानिक अशा प्रा. ग. ह. रानडे यांनी परांजपे यांच्या 'बीजगणिता'ला व आचरेकरांच्या आकड्यांना मान्यता दिली व आचरेकर प्रसिद्ध झाले. मुळे कोपऱ्यात राहिले. पण आचरेकर प्राचीन-मध्ययुगीन ग्रंथांचाच उलगडा करण्यात मग्न राहिले. तर मुळ्यांनी प्रचलिताकडे लक्ष पुरविले.

त्यांचे विचार व्यापक, मूलगामी व खरे सांगीतिक आहेत. त्यांमध्ये श्रुतींची आकडेवारी नाही. रागात, बंदिशीत, चिजेच्या शब्दात रस व्यक्त झालाच पाहिजे, यावर त्यांचा भर. ओव्या-अभंगांतूनही स्वरलय संवादमाधुर्य व रसनिर्मिती व्हावी, हा कटाक्ष. त्यासाठी त्यांनी स्त्रीगीताचीसुद्धा नोटेशन-पुस्तके केली. हार्मोनियम आता लोकप्रिय आहे आणि राहणारच, हे जाणून हार्मोनियम-वादनपद्धतींची पुस्तके केली. रसपूर्ण व नीरस गायनातील फरक दाखविण्यासाठी लेख लिहिले, व्याख्याने दिली. भातखंडेपद्धतीने केवळ एक साचेबंदपणा येणार, हे बजावले.

'नाट्यशास्त्रम्'चा सांगोपांग अभ्यास केला. त्यातील संगीतविषय केवळ २८-व्या अध्यायातच नाही, तर पहिल्या २७ अध्यायातही अध्याहृत असून २८ ते ३७ या सर्व अध्यायांत संपूर्ण स्पष्ट आहे हे दाखविणारे मुळे हेच पहिले.

त्याचा उलगडा करणारे आणि सामगायनापासून आजच्या गायनवादनापर्यंतचा अखंड प्रवाह सांगणारे ‘भारतीय संगीत भाग १’ हे पुस्तक त्यांनी १९३९-मध्ये लिहिले; दुसऱ्या भागात शार्ङ्गदेवानंतरचा काळ येणार होता, पण त्याचे केवळ हस्तलिखितच शिल्लक राहिले. आजन्म व्यासंगाचे हे फळ उपेक्षितच राहिले. मात्र ओंकारनाथ ठाकुरांनी त्यावरून स्फूर्ती घेतली; आणि कैलासचंद्र देव ऊर्फ स्वकथित ‘बृहस्पति’ यांनी तर त्याचा जवळजवळ विकृत अनुवादच हिंदीमध्ये ‘स्वतःचे स्वतंत्र संशोधन’ म्हणून प्रसिद्ध केला. मुळ्यांचे नावही घेतले नाही.

गोकुळदास व त्यांचे पुत्र मथुरादास, पुरुषोत्तमदास हे अपंग झाल्यावर मुळ्यांची स्थिती खालावली. रावबहादूर धुरंधर, डॉ० मोघे अशा चाहत्या मित्रांनी त्यांना साह्य केले. नंतर अखेरीला बिलिमोरा येथील उद्योगपती सरदेसाई यांच्या आश्रयाला ते गेले व वारले.

त्यांच्या मुलांनी त्यांचे काही उचलले नाही. त्यांची शिष्या अंबिकाबाई धुरंधर हिने मात्र स्मृती व कला जागृत ठेवली. ब्रह्मे, जोगळेकर या शिष्यांनी पुढे विशेष काही केले नाही. (श० वि० गो०)

प्रकरण दहावे

भूगंधर्व मरहूम रहिमतखाँसाहेब यांच्या श्रुतिमनोहर गायनाच्या स्मृतीनंतर किन्नरकंठी मरहूम अबदुल करीमखाँसाहेब यांची साहजिकच आठवण येते. त्यांच्या कंठमाधुर्याचे व गायनाचे वर्णन करण्याचे वास्तविक आज प्रयोजन नाही. ते दिवंगत होऊन नुकतेच कोठे वर्ष होऊन गेले आहे. रेडिओवर, सार्वजनिक जलशातून व खाजगी मेहफिलीतून महाराष्ट्रीय आबालवृद्धांनी त्यांचे गायन ऐकलेले आहे व त्यांची अनेक ग्रामोफोन रेकॉर्ड्सही प्रसिद्ध आहेत. त्यांच्या गायनाची धून त्यांच्या चहात्यांच्या कानांत अद्यापि ताजी आहे.

गेल्या चाळीस वर्षांत ज्या श्रेष्ठ संगीतकलावंतांच्या वास्तव्यामुळे आमच्या महाराष्ट्रात उच्च संगीताची अभिरुची व आराधना इतर प्रांतांपेक्षा अधिक फैलावली, अशांपैकी संगीतरत्न अबदुल करीमखाँसाहेब हे एक होते.

सन १९०८–०९-च्या सुमारास मी त्यांचे गायन हुबळीस प्रथम ऐकले. नंतरच्या तीस वर्षांच्या कालातही मी त्यांची बरीच गाणी ऐकली. प्रथम मी चारदोन गाणी जी ऐकली, ती सर्व प्रकारच्या श्रोत्यांना त्यांच्या गुणाची साक्ष पटवून देण्यासारखी परिणामकारक होती. अल्पकाळात महाराष्ट्रात त्यांचा चोहोकडे बोलबाला झाला आणि खाँसाहेबांनाही महाराष्ट्रीय श्रोत्यांविषयी आपलेपणा वाटू लागला. तो इतका की, सार्वजनिक जलशातूनदेखील ते त्या वेळेची लोकप्रिय मराठी नाटकातील पदे भाषा अपरिचित असूनदेखील श्रोत्यांच्या मनोरंजनाकरिता मुद्दाम गात असत. मद्रासकडे गेले, म्हणजे तिकडील रसिकांना मान्य होणारा ‘स र ग म’चा प्रसार करून ते त्या श्रोत्यांना खूष करीत. मान्यता मिळविण्याचे हे विविध प्रकार संग्रही ठेवणे केव्हाही आवश्यकच असते. परंतु खाँसाहेबांची अंतर्यामीची खास वृत्ती मात्र स्वरसाधनेवर अखेरपर्यंत स्थिर झालेली होती.

मागील लेखांकात म्हटल्याप्रमाणे रहिमतखाँ यांचा स्वरेलपणा हे जन्मांतरीच्या साधनेचे फळ असले पाहिजे. त्यांच्या स्वरेल कंठाच्या जादूने श्रोत्यांना मोहिनी पडे; पण त्यांना स्वतःला त्याची मोहिनी पडत नसे. उलट अबदुल करीमखाँ यांची स्वरसाधना चालूच असल्यामुळे श्रोत्यांप्रमाणेच किंबहुना श्रोत्यांपेक्षाही अधिक प्रमाणाने ते स्वतःच्या स्वरमाधुरीत स्वतःच गुंगून जात. त्यांच्या गायकीत इतर बाजूंपेक्षा स्वरोत्कर्ष अधिक प्रमाणात

दिसून येई. चिजेचे शब्द, चिजेची बांधणी, तालक्रिया, रागविचार, तयारी, अलंकार वगैरे सर्व अंगे आपल्या पद्धतीने ते पुढे मांडीत असत. परंतु एखाद्या विशिष्ट स्वरावर त्यांची वृत्ती जडली म्हणजे त्याच्या आराधनेत इतर सर्व बाजू त्यांना उपेक्षणीय वाटत. चिजेची गती थांबली, लयीची आंदोलने पुसट होऊ लागली, रागाची छटा बदलली, बोलांची ओढाताण झाली, श्रोत्यांची वृत्ती अस्थिर झाली, इत्यादी गोष्टींकडे त्यांचे लक्षच जात नसे. तब्बेत लागेल त्या स्वरावर मुक्काम करून त्याला पुनःपुन्हा नटविण्यापुढे इतर कशाचेही त्यांना महत्त्व वाटत नसे. 'आत्मरंगी रंगले मन' अशी त्यांची अखेरपर्यंत स्थिती होती. हुबळीस रा. शंकरराव सरनाईक यांच्या बिन्हाडी वरील चरण केवळ एकदोन स्वरांच्या नादात गुंगून ते अर्धा तास गाइल्याचे मला अद्यापि स्मरते. एखाद्या मंत्राच्या अनंत पारायणांमुळे मंत्राचा प्रभाव वृद्धिंगत होतो की साधकाचे सामर्थ्य वाढते हा प्रश्न निराळा; तथापि अशा पारायणांमुळे वृत्तीत शांतता मात्र खास येते, असे तज्ज्ञांचे सांगणे आहे. त्या न्यायाने स्वरांच्या सतत पारायणामुळे खाँसाहेबांच्या गाण्यावर शांतरसाचे आवरण पडले असावे. शांततेच्या पुढील पायरी उदासीनता (detachment) व तिचे पर्यवसान संगीतामध्ये तरी करुणरसात होण्यास अवधी लागत नाही. साहजिकच खाँसाहेबांचा आवाज व गायकी सर्वस्वी करुणरसाला पोषक अशी बनली गेली. निरनिराळे राग व त्यातील स्वर निरनिराळ्या रसांना पोषक असतात इत्यादी वादविवाद संगीतशास्त्रज्ञांमध्ये चालू असतील परंतु अबदुल करीम खाँसाहेबांच्या विशिष्ट गायकीने वरील वादाचा फोलपणा सिद्ध केला आहे. कोणताही राग त्यांनी आळविला तरी तो करुणरसपोषक असाच वाटे. कसल्याही कणखर प्रकृतीच्या रागरागिणीला नवनीताहून नरम व मेणापेक्षा मऊ करण्याची असामान्य सिद्धी त्यांनी मिळविली होती. गमकेच्या जोरदार ताना मधून-मधून ते घेत असत; परंतु प्रशांत जलप्रवाहात सुसरीने मध्येच डोके वर काढल्या-सारख्या त्या वाटत.

अबदुल करीम खाँसाहेबांचे शिष्य आणि चाहते दक्षिणेत असंख्य आहेत. त्यांच्या स्मारकाची व चरित्रग्रंथाची योजनाही चालू आहे. तोपर्यंत वर्तमानपत्रातूनही त्यांचे 'अधिकृत चरित्र' खंडशः प्रसिद्ध होत आहे. योग्य पुरुषाचा योग्य गौरव होत आहे यात संशय नाही. मात्र याबाबत खाँसाहेबांच्या चरित्रलेखकांना एक प्रेमाचा इषारा देणे जरूर आहे. खाँसाहेबांच्या चरित्रातील काही संस्मरणीय गौरवाचेच प्रसंग वर्णावयाचे तर ते दिवंगत झालेल्या मान्यवंत अव्वल दर्जाच्या कलावंताना कमीपणा न आणता, सत्याची व शक्यतेची चाड बाळगून व लोकांना खरे वाटतील अशा तारतम्यानेच वर्णावेत. उदाहरणार्थ, अलैय्यासारख्या अखिल हिंदुस्थानात अद्वितीय आणि खाँसाहेबांच्या परात्पर गुरूच्या योग्यतेच्या गायकाचा खाँसाहेबांनी पाडाव केला हे लिहिण्यात खाँसाहेबांचा गौरव नाही व तो माहीतगार लोकांना कधी खराही वाटणार नाही. ज्यांच्या वृत्तीत अगर गायकीत चढाई, लढत अगर सामना कधीच दिसून आला नाही अशा शांतस्वभावी पुरुषावर भलत्या धाष्टर्याचे आरोप त्यांच्या आठवणीच्या रूपाने त्यांच्या चहात्यांनी

करावेत हे काही निर्भेळ भक्तीचे द्योतक नव्हे; उलट स्वतःबरोबर चरित्रनायकालाही हास्यास्पद ठरविण्यास असले वर्णन कारणीभूत होते.

मि. क्लेमंटससाहेब[1] आणि कै. रावबहादुर देवल[2] (प्रसिद्ध नाटककार गु. कै. देवल यांचे वडील बंधू) यांच्यासारख्या अभ्यासजड पंडितांचे कितीएक वर्षे समाराधन करण्याचे दिव्य खांसाहेबांसारख्या स्वरसाधकाने पार पाडले. यावरून खांसाहेबांच्या शांत आणि सहनशील वृत्तीची कोणालाही खात्री पटावी. खांसाहेबांच्या चरित्रलेखकांना त्याचा कदाचित उपयोग होईल म्हणून एका प्रसंगाचे वर्णन करावेसे वाटते.

भारतीय संगीतकलेचा उमाळा येऊन आणि रेडिओच्या पाठपुरवणीमुळे पाश्चात्य संगीतज्ञ मि. फोल्ड्स हे आजकाल आमच्या संगीताचा बेंडबाजा (orchestra) करण्याचा अट्टाहासाने प्रयत्न करीत आहेत. श्री. कृष्णराव मुळे यांनी 'सह्याद्री'तील लेखात दिग्दर्शित केल्याप्रमाणे, या बेंडबाजाच्या मागोमाग पाश्चात्यांच्या संगीत-रेखा-लिपीचा फैलाव होणे क्रमप्राप्त आहे. (आमच्या सर्व देशी भाषांची लिपी रोमन वर्णांत व्हावी अशा प्रकारची आंतरराष्ट्रीय दृष्टी या पाश्चात्य संगीत-लिपि-प्रसारामागे असू शकेल. ती उपयुक्त ठरेल की नाही हा विचारच नाही!) अशांपैकी एक, काही वर्षांपूर्वी मि. क्लेमंट्स म्हणून साताऱ्यास डिस्ट्रिक्ट जज्ज की कलेक्टरच्या हुद्द्यावर होते. त्यांना आमच्या संगीतासंबंधी असाच आदर होता व त्यांनी त्या शास्त्राचा चिकित्सक दृष्टीने पुष्कळ अभ्यासही केला होता. शास्त्रात सांगितलेल्या श्रुतींची कंपनसंख्या मुक्रर करण्याचा त्यांनी रा. ब. देवल यांच्या सहाय्याने बराच यशस्वी प्रयत्न केला. कै. भातखंडे यांनी विद्यार्थ्यांच्या सोयीसाठी केवळ बारा स्वरांवर आधारलेल्या संगीतपद्धतीच्या अपुरेपणाची जाणीव त्यांनी चिकित्सक लोकांना करून दिली यात संशय नाही. त्या वेळचे मुंबईचे गव्हर्नर लॉर्ड विलिंग्डन व अर्थातच बरेचसे दक्षिणी संस्थानिक यांच्या द्रव्यसहाय्याने त्यांनी फिल-हार्मोनिक सोसायटी ऑफ वेस्टर्न इंडिया (Phil-Harmonic Society of Western India) ही संस्था स्थापन केली व आमची स्वरांतरे, श्रुतिकंपने इत्यादीसंबंधी थोडेफार लिखाण प्रसिद्ध केले आणि त्याबरोबरच आमच्याकडील गायकवादकांच्या सहाय्याने त्यांनी बऱ्याच रागातील चिजा पाश्चात्यांच्या रेखा-लिपीत छापून प्रसिद्ध केल्या. ही रेखालिपी थोडक्यात सांगायचे म्हणजे बालोद्यान शिक्षणाच्या चालीवर आहे.

(या लिपीतील मोठा फायदा असा सांगण्यात येतो, की त्यातील रेघोट्यांच्या उंचीवरून स्वरांचा उच्चनीच भाव लगेच डोळ्यात भरतो व तसा स्वर गळ्यातून किंवा वाद्यातून तत्काळ काढता येतो. सारांश, ही लिपी डोळ्याने उघड वाचता आली म्हणजे कोणालाही संगीत-प्रवीण होता येते. 'पाहायचे आणि सांगायचे' या चालीवर 'पाहायचे आणि वाजवायचे!' अशी ही सोपी युक्ती आहे. याला कंठ व कर्ण स्वरेल असण्याची आवश्यकता असतेच असे नाही. हजारो वर्षे आमचे संगीत श्रवणेंद्रियाच्या द्वारे शिकविले व फैलावले गेले, ते आता नेत्रांच्या द्वारे शिकविले जावे आणि बुकसेलर्सच्या मार्फत फैलावले जावे हा हेतू! फिल्-हार्मोनिक सोसायटीची पुस्तके धूळ खात पडली आहेतच.

आता मि. फोल्ड्ससाहेब रेडिओसंस्था व मुंबई विश्वविद्यालयात ही बालोद्यान-लिपी प्रचारात आणण्याचे पुण्य संपादन करतील यात शंका नाही आणि विश्वविद्यालयाने ज्या अर्थी ही लिपी संगीतपरीक्षेत समाविष्ट केली आहे, त्या अर्थी आमच्या संगीताचा बॅंडबाजा लौकरच जगभर ऐकायला मिळेल अशी आशा करायला हरकत नाही.)

पाश्चात्य लिपिप्रचाराचा भाग सोडून दिला तरी क्लेमंट्ससाहेबांनी हिंदी संगीताविषयी दीर्घकाल जिज्ञासा बाळगून प्रामाणिक संशोधनकार्य केले यात संशय नाही. (त्या मानाने मि. फोल्ड्स हे उपरे – काल मेले आणि आज पितर झाल्याप्रमाणे वाटतात.) रा. ब. देवल यांची श्रुतिसंशोधनाची ती दोनतारी वीणा, तिच्यावरील फूटपट्टीसारख्या अनंत सूक्ष्म रेघा, त्यांची श्रुतिगणितावरील सप्रयोग खासगी प्रवचने व जाहीर व्याख्याने इत्यादि प्रयासांचे सर्वांना मोठे कौतुक वाटे. पण इतकी सखोल शास्त्रचिकित्सा करूनदेखील मि. क्लेमंट्स काय किंवा रा. ब. देवल काय, दोघांनाही भारतीय संगीताचा रागरस चाखण्याची पात्रता आलीच नाही. त्यातून त्याना अबदुल करीमखाँसाहेबांच्या निर्मळ कंठाचे सहाय्य सप्रयोग व्याख्यानाच्या वेळी मिळत असूनदेखील आमच्या संगीताची खरी माधुरी कळलीच नाही. खाँसाहेबांच्या योग्यतेविषयी ते अभिमानाने इतकेच म्हणत की, ते, ३०३$\frac{3}{4}$ आंदोलनांचा हिशेबी गंधार आणि चारशे व चारशेपाच आंदोलनाचे धैवत, कैशिकी, निषाद वगैरे स्वर त्यांच्या वीणेवर ध्वनित होणाऱ्या श्रुतीबरहुकूम तंतोतंत उच्चारतात. काय ही श्रुतिसाधना! परंतु रागरागिणी गाताना अशा शास्त्रसंमत श्रुतिसाधनेमुळे त्यांच्या गायनात अधिक गोडी वाटे की त्यांच्या विशिष्ट गायकीच्या झोकामुळे व सुंदर आवाजामुळे त्यांचे गायन पराकाष्ठेचे मधुर वाटे, हे रावबहादुरांना सांगता येत नसे. कारण गायनातील गोडी म्हणजे काय हेच ज्यांच्या कानाला उमगत नसे त्यांच्याकडून त्या गोडीच्या कारणाचे पृथक्करण कसे होणार? अमक्या कंपनाचा स्वर अमुक रागात असतो व तद्दर्शक संख्याबिंदूवरील तारेच्या आवाजात खाँसाहेबांचा स्वर पूर्णपणे मिळून जातो इतकेच ते सांगत. परंतु तो राग आळवताना तो स्वर तितक्याच कंपनाचा हमखास लागत राहतो आणि केवळ त्यामुळेच रागाची रंजकता अपूर्व अशी वाटते की काय इत्यादी रागरसाबाबतची कलात्मक चर्चा करण्याच्या खटपटीत ते पडत नसत. फार काय, पण रागांगाची स्थूल स्वरूपेही त्यांना आकलन होत नसत.

एकदा रा. ब. देवल यांचे पुण्यास किर्लोस्कर थिएटरमध्ये या श्रुतिविषयावर सप्रयोग व्याख्यान झाले होते. त्या वेळी अब्दुल करीमखाँसाहेबांकडे कंठाने प्रयोग करण्याची भूमिका होती. रावबहादुरांनी पहिल्याने श्रुतीची कंपने आणि निरनिराळ्या रागांतील सामान्य स्वरांची स्थाने इत्यादी उपक्रम केला. श्रोत्यांचे सारे लक्ष खाँसाहेब केव्हा गाऊ लागतील इकडे होते. एकदाचा खासाहेबांना त्यानी इषारा केला. खाँसाहेबांनी 'हमीर' रागाची चीज सुरू केली व दोनचार आलाप घेऊन चिजेचा सुंदर विस्तार सुरू केला. रावबहादुरांनी मध्येच त्यांना थांबवले आणि पुन्हा भाषण सुरू केले—"आमच्या खाँसाहेबांनी हा 'यमनकल्याण' राग सुरू केला आहे आणि या रागाला तीव्र व कोमल

असे दोन्ही स्वर लागतात." 'हमीर' व 'यमनकल्याण' ह्यांतील भेद समजणारे बहुतेक श्रोते. पण रावबहादुरांना रागस्वरूपाची थोडीच पर्वा होती! श्रुती आणि कंपनसंख्या एवढे काय ते त्याना माहीत! सर्वांनाच रा. ब. देवलांच्या विधानाचे नवल वाटले. खुद्द खाँसाहेबांना तरी ते थोडेच पटणार! त्यांनी मर्यादेने एक वेळ सांगितले—"अजी साहब, मैं 'हमीर' गा रहा हूँ." देवलांचे त्यांच्याकडे लक्षच जाईना. "यमन-कल्याणतील दोन मध्यमांच्या कंपनसंख्येतील फरक खांसाहेब तुम्हाला प्रत्यक्ष कंठाने दाखवतील व तो फरक माझ्या द्वितंत्री वीणेवरील कंपनसंख्येबरहुकूम आहे असे दिसून येईल," इत्यादी. पुन्हा खांसाहेब जोराने बोलले—(खांसाहेबांचा बोलण्याचा आवाज-देखील मृदु-मंजुळ असे) "अजी साहब! ये यमनकल्याण नहीं, बल्कि हमीर है." रावबहादुर आपल्याच जोषात होते. "असू दे हो. आमचा हाच यमनकल्याण. दोहोंतही दोन्ही मध्यम आहेत. तुमचं चालू द्या गाणं—हाच यमनकल्याण."

यानंतर प्रेक्षकांच्या हशाला आणि टाळ्यांना काय कमतरता! रावबहादुरांच्या वार्ध-क्याकडे व त्यांच्या चिकाटीकडे लक्ष देऊन म्हणा किंवा खाँसाहेबांच्या गाण्याचे अमिष समोर होते म्हणून म्हणा, थोडक्यातच प्रेक्षकांनी आपला कोलाहल थांबविला. ती संधी साधून अबदुल करीम खाँसाहेबांनी आपले मोहिनी अस्त्र सोडले. अर्थात श्रोते नादलुब्ध नागाप्रमाणे डोलू लागले आणि तो सप्रयोग व्याख्यानप्रसंग सुरळितपणे पार पडला!

ज्या शास्त्रीय प्रयोगाचा आपण पुरस्कार करीत आहोत त्यातील आपल्या सहचरांनी 'हमीर' रागाला 'यमनकल्याण' असे आग्रहाने संबोधावे यापेक्षा चीड आणणारा प्रसंग कोणता असेल! इतर कोणी गायक असता तर त्याने काय आकांडतांडव केले असते याची वाचकांनीच कल्पना करावी. परंतु अबदुल करीम खाँसाहेबांनी आपली शांत वृत्ती ढळू न देता श्रोत्यांचे समाधान करून, झालेल्या प्रकाराचा विसर पाडला. यावरून त्यांच्या वृत्तीमध्ये चढाईचा अगर भांडकुदळपणाचा लेशही नव्हता अशी खूणगाठ त्यांच्या उत्साही शिष्यवर्गाने मनाशी बाळगावी. खाँसाहेबांच्या वृत्तीत ज्याप्रमाणे चढाईची भावना नव्हती त्याचप्रमाणे त्यांच्या गायकीतदेखील ती नव्हती. त्यांच्या गायकीची ती बाणीच नव्हे. खाँसाहेबांच्या एका निस्सीम भक्ताने एकदा त्यांच्या दुखवट्याच्या सभेत म्हटल्या-प्रमाणे खाँसाहेबांची गायकी करुणरसप्रधान होती, दुसऱ्या गवैयांचा पाडाव करण्याची नव्हती, सर्व श्रोत्यांची मने मोहित करण्याची त्यांच्या गायकीची बाणी होती; म्हणून त्यांच्या शिष्यांनी चढाई-लढाईचा त्यांच्यावर आरोप न करता जमल्यास खाँसाहेबांच्या गायकीची व न जमल्यास निदान त्यांच्या शांत वृत्तीची बाणी पुढे चालविणे हेदेखील त्यांचे स्मारकच आहे.

कंठमाधुर्याच्या बाबतीत रहिमतखाँ व अबदुल करीमखाँ यांच्या उल्लेखानंतर साहजिकच मरहूम मंजीखांसाहेब यांचा उल्लेख दुःखपूर्ण अंतःकरणाने करावा लागत आहे. ऐन उमेदीत हा अष्टपैलू तारा निखळून पडला. रहिमतखाँ व अबदुल करीमखाँ यांच्या मृत्यूने भारतीय संगीताची कधीही न भरून येणारी हानी झाली यात संशय नाही. परंतु

निसर्गनियमानुसार आणि त्यांच्या वयोमानाकडे पाहून सांत्वन करून घेण्याला थोडी तरी जागा आहे. परंतु मंजीखाँच्या बाबतीत तीही जागा नाही.

संगीतसम्राटाच्या पोटी जन्म, संगीताचे पायाशुद्ध, घरचे बालवयापासून खास गायकीचे शिक्षण, अत्यंत रसिक वृत्ती आणि निर्व्यसनी, निरोगी प्रकृती इतक्या गोष्टींचा या तरुण गायकामध्ये मिलाफ झाला होता आणि या सर्व सामुग्रीचा परिपाक होऊन श्रोत्यांना अलीकडे त्याचा आस्वाद मिळू लागला होता; इतक्यात निर्घृण काळाची त्यांच्यावर झडप पडली !

संगीतसम्राट अल्लादियाखाँसाहेब हे कोल्हापूर दरबारमध्ये नोकर होऊन त्यावेळी दोन-तीन वर्षे झाली असतील. गगनबावड्यास प्रतिवर्षी रामनवमीचा उत्सव होतो, त्यानिमित्त आसपासचे महाराष्ट्रातील अनेक गायकवादक, हरिदास-पुराणिक व इतर सुशिक्षित विशेषतः कै० पंतअमात्य यांच्या प्रेमळ व उदार वृत्तीमुळे बावड्यास जमत. वसंतऋतूमधील घाटमाथ्यावरील थंड हवा, नयनमनोहर निसर्गश्री आणि अमात्यांच्या कोठारातील भरपूर शिधासामुग्री यांमुळे उत्सवाचे दहापंधरा दिवस सर्व कलावंतांना मोठ्या पर्वणीप्रमाणे वाटत. प्रत्येक गायकाबरोबर त्याचे चारदोन शिष्य आणि साथीदार मंडळी असत. कोणाबरोबर त्यांची मुलेबाळेही असत. अल्लादियाखाँसाहेबांनी एके वर्षी आपली मुले बावड्यास आणली होती. वडील चिरंजीव नसरुद्दीन भैय्या, मधला मुलगा मझलेखाँ ऊर्फ मंजीभैय्या हे वयाने अनुक्रमे दहा आणि आठ वर्षांचे असतील. श्रीमंतांनी खाँसाहेबांना विचारले, "मुलांचं शिक्षण सुरू आहे ना?" खाँसाहेब म्हणाले, "आता कुठं सुरुवात आहे. भाई हैदरखाँ घेऊन बसतात. ध्रुपदाची तालीम सुरू आहे. उद्या सकाळी श्रीमंतांच्या हजेरीला घेऊन येतो." इत्यादी.

याच सुमारास कोल्हापुरास श्री० बाळासाहेब गायकवाड यांच्या पदरी रजबअल्लीखाँ आणि त्यांचा एक अल्पवयी भाऊ होता. हा मुलगा अल्पवयात (१०-१२ वर्षांचा) देखील इतका तयार आणि ऐटबाज गात असे, की रजबअल्लीचे तेजदेखील फिके पडे! त्यातून मोहक बालआवाज! आमच्या कुमार गंधर्वाने जशी संगीताची पूर्वजन्मीच साधना केली असावी तशीच त्या मुलानेही केली असावी. कोल्हापूरच्या वजीरजानबाईंनीही त्या वेळी एक मुलगी मांडीवर घेतली होती आणि तिलाही तिच्या वयाच्या दहा-बाराव्या वर्षी ख्याल, ठुमरी इत्यादि अनेक रंगात गळा फिरवण्यात तरबेज केली होती. अर्थात अल्लादियाखाँची मुले म्हणजे वरील दोहोंपेक्षाही अधिक तयार असणार अशी आमची अपेक्षा होती. दुसऱ्या दिवशी सकाळी दोघेही भाऊ लव-कुशाप्रमाणे गाण्यास बसले. एक तासभर त्यांनी 'बिलावल' रागाच्या अप्रसिद्ध अशा पाचसहा प्रकारांतील ध्रुपदे ताल-सुरात गाऊन दाखविली. गळ्याला मोठी मुरकी नाही, तान नाही, काही नाही. ख्याल वगैरे गाण्याची तालीमच नाही. अर्थात् आमची निराशा झाली. पुढे चारपाच वर्षेपर्यंत त्यांची प्रगतीही कोणाला ऐकावयाला मिळाली नाही आणि त्या वेळींसुद्धा त्यांची ख्याल गाण्यापर्यंत मजल गेली नव्हती. म्हणजे गळा फिरविण्याची त्यांना मनाईच असे. कै० बाळकृष्णबुवांनी

ख्यालाच्या गायकीचा दक्षिण महाराष्ट्रात प्रचार सुरू केला तेव्हापासून ध्रुपद-धम्माराची गायकी हळूहळू मागे पडत चालली होती. त्यामुळे या मुलांच्या ध्रुपदांचे फारसे कौतुक कोणाला वाटले नाही. त्यांच्या स्वर लावण्याच्या पद्धतीचा व ध्रुपदाच्या मांडणीचा रंग निराळा वाटे खास; पण त्याचे महत्त्व वाटत नसे. लोकांच्यापुढे ती मुले विशेष कधी गातही नसत.

संगीतसम्राट अल्लादियाखाँ यांचे बंधू कै. गु. हैदरखाँ यांना धाडस करून मी प्रश्न विचारला, "तुमच्या या पुतण्यांच्या गळ्यात अगदी तानपलटा नाही. यांचे गळे बोजड आहेत की काय?" हैदरखाँसाहेबांनी हसून उत्तर दिले, "बेटा! आमच्यामधे ख्याली गळा फिरवण्याच्या कसरतीला मुळीच महत्त्व नाही. वर्ष-सहा महिन्यात ही मुलं भिंगरी-सारखा गळा फिरवू लागतील. प्रथम अनेक रागांतील चिजा गळ्यात पक्क्या बसल्या म्हणजे त्या त्या रागांची सांगोपांग रूपरेखा मनामध्ये कायम ठसते आणि मग त्यायोगानं रागाचं स्वरूप न बिघडू देता गळा फिरविण्याला आपोआप मार्ग दिसतो. ध्रुपद-धम्माराच्या विस्तारांचे बल-पेच गळ्याला आत्मसात झाले म्हणजे तेच बल-पेच आलापचारीत व तानउपजेतही साहजिकच येतात, स्वरांना पक्केपणा व सच्चेपणा येतो आणि तालाचा खंबीरपणा राखून बोलांशी व स्वरांशी विनासंकोच ख्याल (खेळ) करता येतो. ध्रुपद-धम्मारा-पुढे ख्याल हा पोरखेळ आहे." त्या वेळी या त्यांच्या म्हणण्याचे मला फारसे महत्त्व पटले नाही. पण काही वर्षांनी त्याची मला प्रत्यक्ष प्रचीती आली. तो प्रसंग क्रमशः पुढे सांगावा लागेल. असो.

पुढे थोड्याच दिवसांनी या दोन बंधूंचे गायन ऐकण्याची अचानक संधी आली. तो काय! थोरल्या खाँसाहेबांच्या (अल्लादियाखाँ) पेचदार फिरतीची आठवण करून देण्या-इतकी मुलांची तयारी झालेली! जणू काय त्यांच्या गळ्यांवर कोणी सिद्ध पुरुषाने मंत्र-प्रयोगच केला असावा! थोरल्याचा आवाज रुंद व वडिलांच्या गायकीला अनुकूल असा. मंजीखाँचा अरुंद पण मधुर आणि भावनादर्शक. (वडील बंधूच्या आवाजाच्या जातीमुळे वडिलांच्या गायकीची परंपरा त्यांच्याकडून पूर्णपणे राखली जाईल अशी सर्वांना आशा होती. परंतु त्यांच्या छातीमध्ये काहीतरी उपजत कमजोरपणा पुढे दिसून आल्यामुळे नाइलाजाने गायनाचा व्यासंग सोडून ते वडिलार्जित शेतीवाडी-वतन सांभाळीत आहेत आणि एका मारवाडी संस्थानात काही हुद्द्यावर नोकर आहेत! संगीतकलेचे हे तरी केवढे दुर्दैव!)

घराण्याच्या गायकीच्या दृष्टीने लिहावयाचे म्हणजे भगवद्गीता आणि ज्ञानेश्वरी यांमधील जो भेद तशाच प्रकारचा अल्लादियाखाँ यांची गायकी व मंजीखाँ यांची गायकी या दोहोमध्ये भेद दिसून येई. ज्ञानेश्वरीत भगवद्गीतेतील विषयाचाच अनुवाद केला आहे. परंतु भगवद्गीता सूत्रमय आणि संस्कृत भाषेत असल्यामुळे सामान्य जीवांना ती समजत नाही आणि यासाठी ज्ञानेश्वरमहाराजांनी तिचा मराठीत नुसता अनुवादच केला असे नव्हे, तर प्राकृत जनांना गमतील अशा प्रत्येक जातीच्या व्यवहारातील उपमा-

अलंकारांनी व पटतील अशा दृष्टांतांनी तिला नटवून-सजवून गीतेची तत्त्वे महाराष्ट्रीय भाविकांच्या गळी उतरविली आहेत. तशाच प्रकारची मंजीखाँसाहेबांच्या गायनाचीही गोष्ट होती. त्यांच्या गायकीची मूलभूत अंगे पित्याच्या पायावरच उभारलेली आणि पोसलेली होती. तथापि अल्लादियाखाँसाहेबांची असामान्य गायकी सामान्य श्रोत्यांना किंवा गायकांना आकलन होण्यासारखी नसल्यामुळे मंजीखाँनी तिला निरनिराळ्या स्वरूपाने पुढे मांडण्याचे आणि आबालवृद्धांना त्या गायकीचे महत्त्व पटवून देण्याचे श्रेय संपादन केले. यामुळे त्यांच्या गायकीचा बोजा किंचित कमी झाला; परंतु तिला त्यांनी पैलू पाडले.

नैसर्गिक मधुर आवाजाच्या देणगीमुळे त्यांना रहिमतखाँसाहेबांच्या काही मोहक धाटणीचे अनुकरण जितक्या हुबेहूब करता येई तितके दुसऱ्या कोणाही गायकाला ते साधल्याचे आढळून आलेले नाही. रहिमतखाँच्या वडिलांची, हद्दूखाँच्या घराण्याची, गायकी गाणारे अनेक गायक होऊन गेले; परंतु त्यांपैकी कोणालाही रहिमतखाँच्या मोहक पद्धतीचा अल्पांशसुद्धा साध्य झाला नाही. परंतु मंजीखाँ त्या जातीने गाऊ लागले म्हणजे असे वाटे, की यांनी स्वतःच्या वडिलांपेक्षा रहितमतखाँसाहेबांचा अधिक सहवास केला असावा! ही शंका मनात यावी तोच चीजेचे बोल आणि समेचे तोंड कानांवर येई व तत्काळ वडिलांची पद्धती उभी राही. रहिमतखाँच्या अनुकरणाची मोहकता आणि स्वतःच्या घराण्याच्या गायकीची ऐट, असा काही अद्वितीय मिलाफ यांच्या गायनात दिसून येई. शास्त्राचा बोज राखून व कलेचा तोल संभाळून रसाचा परिपोष करण्याची बिकट साधना कै. गु. भास्करराव बखले यांनी ज्याप्रमाणे यशस्वी रीतीने केली त्याच प्रकारची साधना या तरुण अष्टपैलू गायकाच्या उज्ज्वल गायनात दिसून येई. हे दोघेही कलावान आज हयात असते तर लोकाभिरुचीला खात्रीने उच्च वळण लागले असते.

अल्लादियाखाँसाहेबांच्या बरोबर मंजीखाँ काही दिवस कलकत्त्यास राहिले होते. साहजिकच तेथे मौजुद्दीन व इतर गायकांचे 'पूरब' रंगाच्या ठुमरीने गायन ऐकण्याचा वरचेवर त्यांना योग येई आणि त्यांच्यासारख्या सुंदर गळ्याला व भावनासुलभ रसिक वृत्तीला ती गायकी सहजसुलभ व्हावी यात नवल नाही. तशात पूरबमध्ये दुर्मिळ असा स्वतःच्या घराण्याचा डौलदार बोजा! असा हा त्रिवेणी संगम मंजीखाँच्या मोहक गायनात झालेला होता.

बालपणापासूनचे बहुतेक आयुष्य कोल्हापुरास गेल्यामुळे त्यांचे मराठी भाषेवर मातृभाषेइतकेच प्रभुत्व व प्रेम होते. त्यामुळे मराठी पद्ये व आधुनिक कवींची कवने ते अत्यंत भावपूर्णतेने गात असत. 'मुष्किल' रागिणीचा विस्तार ज्या सौकर्याने ते करीत तितक्याच स्वरलालित्याने ते ठुंबरी व भजने नटवीत आणि तितक्याच भावनोत्कटतेने ते मराठी गीतेही आळवीत. ख्याल असो, ठुंबरी, भजन, गज्जल, मराठी पद काहीही असो, शब्दांना शक्यतो भावनेचा सुवास लावण्याकडे त्यांची प्रवृत्ती. असे असूनही आपण गायक आहोत, रागतालस्वराचे रखवाली आहोत ही जाणीव त्यांनी कधीही सोडली नव्हती.

महाराष्ट्रीय श्रोतृसमाजापुढे मराठी भाषेतील एखादे पद्य, भजन किंवा भावगीत

गाण्याची प्रथा पडणे हे औचित्याला धरूनच आहे. परंतु बहुतेक गवयी—गवयीच काय, पण मराठी पद्ये गाण्याचा ज्यांचा पोटाचा धंदा आहे असे गायक-नट—मराठी पदांतील अक्षरे तेवढी नाइलाजाने उच्चारतात; पण त्याभोवतीची गायकी एखाद्या ख्यालियाला शोभेल अशीच असते. शब्दोच्चाराला भावनेचा कुठे चुकूनसुद्धा वास लागलेला नसायचा. रंग मात्र पिवळा, पण केशरचा सुवास नाही. अर्ध्या हळकुंडाने पिवळे होणारे गायक-नट भावनेच्या केशराची भाषा मात्र मुबलक वापरतात!

सुमारे सातआठ वर्षांपूर्वी कोल्हापुरास देवल क्लबमध्ये मंजीखाँची, त्यांच्या मित्रमंडळींनी सातआठ गाणी करविली होती. एका मैफलीत त्यांनी एक मराठी भावगीत म्हटले. मला त्या काव्याची कडवी वगैरे आठवत नाहीत; परंतु विषय असा कायसा होता— 'एका उल्लू नवऱ्याने आपल्या पत्नीचा त्याग केलेला, तिला एकदोन चिमुकली मुले, घर चंद्रमौळी, मिळवता नवरा वेश्येच्या घरी.' काव्य सुंदर होते. (आणि ते सुंदर नसते तर मंजीखाँनी पाठही केले नसते.) पत्नी परोपरीने पतीचे आर्जव करीत आहे, पण त्यातील एक ओळ 'सोडू कुठे ही चिमणी बाळे?' अशी कायशी होती. खाँसाहेबांनी अशा भावनेने ही ओळ आळवली की 'माझा वीट आला, मी मरायला तयार आहे,' पण 'सोडू कुठे ही चिमणी बाळे?' आमच्या स्त्रीजातीच्या असहाय्यतेचा आर्तव इतक्या हृदयभेदी तीव्रतेने महिला-परिषदातील ठरावांतून कधीतरी निघणे शक्य आहे का?

वरील काव्य रचणारा कोण भाग्यशाली कवी त्याचे नाव मला माहीत नाही. तो त्या वेळी हजर असता तर आपल्या काव्यनिर्मितीचे सार्थक झाले अशी धन्यता त्याला खास वाटली असती. मला तरी वाटले की धन्य तो कवी की ज्याच्या काव्याला अशा गायनाची जोड लाभली!

प्रो. अबदुल करीमखाँ यांची वृत्ती सर्वस्वी स्वरसागरात विलीन होऊन राहिली होती, तर प्रो. मंजीखाँसाहेबाची स्वरसाधना बोलाच्या व तालाच्या चौरंगावर अनुष्ठान करत होती. स्वरांनी नटविलेल्या बोलांपेक्षा बोलांनी नटविलेल्या स्वरांना ते तालाबरोबर खेळवीत असत. त्यामुळे दवबिंदूमुळे चमकणाऱ्या व वाऱ्यामुळे हलणाऱ्या पानांवरील सूर्याच्या कोवळ्या किरणांची नवीनवी खेळकर शोभा त्यांच्या गायनात दिसून येई. रहिमतखाँसाहेब यांच्या गायकीची जात पोक्त व भारदस्त; परंतु तिच्यामध्ये बालपणाची अवीट रम्यता असे. उलट, मंजीखाँच्या गायकीत बालकाने वडिलांची पगडी, उपरणे आणि चष्मा लावून मिरवण्याचा लडिवाळपणा असे.

कालवशता जन्मजात आहे, ती कोणालाही सुटलेली नाही. रहिमतखाँ, बाळकृष्णबुवा, अबदुल करीमखाँ इत्यादींसारख्या श्रेष्ठ गायकांच्या मृत्यूमुळे आमचे संगीत पोरक्या मुलाप्रमाणे पंडुरोगी व किरकिरे होत चालले आहे. अशा स्थितीत कै. गु. भास्करराव व प्रो. मंजीखाँ यांच्या अकाली निधनामुळे भारतीय संगीताची तर हानी झालीच; परंतु विशेषत: महाराष्ट्राची न भरून येण्यासारखी हानी झाली आहे. आणि संगीताबाबत महाराष्ट्राची हानी म्हणजे पर्यायाने अखिल हिंदुस्थानची हानी आहे. महाराष्ट्रीय स्वार्थी

प्रांतिक अभिमानाची छटा वरील विधानात दिसून येण्याचा संभव आहे, परंतु ती नाही. कारण गेल्या पंचवीसतीस वर्षांत शास्त्रविहित उच्च संगीतकलेच्या जोपासनेचे क्षेत्र उत्तर-प्रांत सोडून महाराष्ट्रात आले आहे. उत्तरेकडील शहराशहरातून, संस्थानातून जे शेकडो कलावान पूर्वी आढळून येत त्यांचे आता अत्यल्प अवशेष मात्र राहिले आहेत आणि तेही गलितांग झाल्यामुळे अभिजात संगीताचे संवर्धन करण्यास कार्यक्षम असे नाहीत. कै. गु. भास्करराव बखले, गायनाचार्य वझेबुवा, पंडित विष्णु दिगंबर यांनी त्या वेळी उत्तरेकडे जाऊन दिग्विजय मिळविलाच आणि आजदेखील पंडित पटवर्धन, पं. व्यास, पं. पाध्ये, मास्तर कृष्णराव इत्यादी दक्षिणी गायक उत्तरेकडे प्रतिष्ठा, मानपत्रे, अजिंक्यपत्रे मिळवतात, यावरून वरील विधानाची सत्यता पटण्यास हरकत नाही.

दुसरा पुरावा म्हणजे, उत्तरेकडील उच्च प्रतीच्या कलावानांच्या गुणांचे ग्रहण महाराष्ट्राइतके इतर प्रांतात होत नाही. म्हणूनच त्यांनी महाराष्ट्रात आपले वास्तव्य कायमचे करून महाराष्ट्रातील संगीतप्रेमी जनतेला धन्यवाद दिले आणि कलाव्यासंगी लोकांना विविध दृष्टी दिली, ही गोष्ट कोणीही कलाव्यासंगी केव्हाही कबूल करील. भारतीय उच्च संगीताचे महाराष्ट्र हे प्रमुख क्षेत्र बनविण्यास आमच्या गायकांची कर्तबगारी व धडाडी जितकी कारणीभूत झाली तितकीच उत्तरेमधील कलावानांची वाणीही कारणीभूत झाली हे विसरता येत नाही. कसेही असो, आजकाल इतर प्रांतांपेक्षा महाराष्ट्रात संगीताची निरनिराळ्या अंगांनी वाढ झाली व होत आहे यात संशय नाही. म्हणजे पर्यायाने महाराष्ट्रप्रदेश संगीताच्या बाबतीत हिंदुस्थानचे केंद्र झाले आहे हे कोणालाही कबूल करावे लागेल. म्हणून महाराष्ट्राची हानी तीच सर्व राष्ट्राची हानी असे संगीतापुरते तरी म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. आणि या न्यायाने गु. भास्करराव व मंजीखाँसाहेब यांच्या अकाली निधनामुळे झालेली हानी केवळ महाराष्ट्राची नसून सर्व हिंदुस्थानाची ती हानी आहे. शिवाय संगीतसम्राटांनी आपले वसतिस्थान कायमचे महाराष्ट्रात केल्यामुळे आपला प्रांत संगीताच्या बाबतीत अग्रेसर आहे असे अभिमानाने म्हणण्यास जागा आहे. मात्र हल्लीची कलेची अवहेलना पाहता हा अभिमान व्यर्थ ठरू पाहत आहे.

गु. भास्करराव या वेळेपर्यंत जिवंत राहिले असते आणि मंजीखाँ आणखी पंचवीस-तीस वर्षे तरी हयात असते, (दोघांच्याही बाबतीत कालमर्यादा असंभवनीय नव्हती) तर महाराष्ट्रातील संगीताला जे दिवसेदिवस रुक्ष, निरस, थिल्लर व बायकी वळण लागत चालले आहे त्याला खात्रीने आळा बसला असता. इतर गायकांची गोष्ट पिढीजात मागावर काढलेल्या बहुमोल भारी किनखाबीच्या व्यापाऱ्याप्रमाणे असे. ऐपत असेल तर घ्या नाही तर चालू लागा. गिऱ्हाइकाची ऐपत व कुवत पाहूनच माल बासनातून काढायचा, नाही तर नाही. प्रसंगानुसार प्रदर्शनात (मैफलीत) काय तो माल पाहायला मिळायचा! उलट भास्करराव व मंजीखाँ हे पिढीजात मागावर केवळ भारी किनखाब काढणारे नव्हते. चालू जमान्याच्या ऐपतीला मानवेल अशा किनखाबापासून तो खादीपर्यंतचा तऱ्हेवार माल ते लोकांना दाखवीत आणि अशा रीतीने हातमागावरील पिढीजात कसब सर्व प्रकारच्या

लोकांच्या डोळयात भरवीत. ह्यामुळे होतकरू नव्या पिढीच्या अभिरुचीला उच्च वळण लावण्याची या दोघांमध्ये विशेष अनुकूलता, पात्रता व आतुरताही होती. गवैय्यांची मैफल मारणे किंवा कोणाचा पाडाव करणे इत्यादी प्रवृत्तींपेक्षा शास्त्राच्या पायावर उभार-लेल्या कलेच्या अभिजात सौंदर्याची जाणीव व आवड जनतेत फैलावण्याकडे दोघांचीही प्रवृत्ती होती व दोघांमध्येही शक्ती होती. या दोघांच्या तोडीचे व त्यांच्याहीपेक्षा सरस असे अनेक कलावान होऊन गेले, परंतु 'आपली कला आणि आपण' यापलीकडे त्या कलावंतांना काही सुचले नाही व रुचले नाही. स्वतःपुरता व्यासंग करून स्वतःचा दर्जा वाढवावा हेच काय ते त्यांचे ध्येय असे. श्रोत्यांमध्ये अभिजात संगीताची आवड उत्पन्न झाली पाहिजे आणि होतकरू व्यासंगींना सवंग संगीताच्या मोहापासून परावृत्त केले पाहिजे अशी तळमळ म्हणून त्यांना नव्हती. गु. भास्करराव यांना ही तळमळ होती, म्हणूनच त्यांनी आपल्या गायकीत सामान्य श्रोत्यांचे चित्त वेधणारे परंतु बोजदार प्रकार समाविष्ट केले होते. अशाच जातीची अस्फुट तळमळ मंजीखाँसाहेबांनाही होती आणि नुकतेच कोठे ते क्षितिजावर चमकू लागले होते तोच ते दिवंगत झाले.

या दोन कार्यक्षम कलावानांच्या मृत्यूमुळे महाराष्ट्रातील गायकीला आणि श्रोत्यांच्या अभिरुचीला योग्य वळण लावणारे आदर्श नाहीसे झाले; त्यामुळे पुढील पिढीच्या व्यासंगींनी व श्रोत्यांनी बाजारी संगीतावर निर्वाह करणे व त्यालाच कलापूर्ण संगीत समजून आपली रुची बिघडवून घेण्याची त्यांना सवय लागणे साहजिक आहे. पुराणपरंपरेचे जे थोडे वयस्कर कलावान हयात आहेत त्यांना आपली विद्या मागे ठेवण्याविषयी तळमळ नाही व त्यांच्या पद्धतीने दीर्घकाल व्यासंग करणारे होतकरू व्यासंगीही नवीन पिढीत नाहीत. क्वचित कोणी असतील तर त्यांना द्रव्यसहाय्य करणारे कोणी नाहीत.

एकंदरीत महाराष्ट्रात काय किंवा अखिल हिंदुस्थानात काय, आपल्या संगीताचा ऱ्हासकाल नजीक आला आहे असेच म्हणावे लागते. खऱ्या कलेच्या उन्नतीचा मार्ग शोधण्याचे कोणाच्या मनातही येत नाही. शाळा काढणे, शिकवण्या करणे, रेडिओवर गाण्याचा वशिला लावणे इत्यादी उपक्रम योगक्षेम चालविण्याकरिता प्रत्येकाला करावे लागत आहेत आणि त्यामुळे कला जिवंत ठेवण्याची किंवा तिचा उत्कर्ष साधण्यासारखी तपस्या करण्याची वृत्ती व साधने दुर्मिळ होत चालली आहेत. महान आशावादीदेखील निराश होण्याचा समय आला आहे. कालावधीने कोणी अवतारी पुरुष निर्माण होऊन हल्लीचे माजलेले जंगल छाटून तेथे संगीतोद्यान निर्माण करील एवढीच एक दुराशा धरून डोळे मिटून बसण्यापलीकडे गत्यंतर नाही.

संगीत शाळा-कॉलेजे स्थापल्याने किंवा विश्वविद्यालयाचा डिप्लोमा, डिग्री मिळविल्याने संगीतकलेची खरी उन्नती होणे शक्य नाही हे इतक्या वर्षांच्या अनुभवानेदेखील आमच्या बुद्धिमान कलाप्रेमी समाजाला उमगू नये हे दुर्दैव आहे. गेल्या आठदहा वर्षांपासून मुंबईत म्युझिक सर्कल्स स्थापन झाली आहेत. निरनिराळया कलावानांचे व कलावंतींचे कार्यक्रम दर महिन्यास करून श्रोत्यांना विविध प्रकारचे गायन ऐकण्याची संधी या

सर्कल्समुळे मिळत आहे व उपलब्ध कलावानांचाही थोडा परामर्श घेतला जात आहे. रेडिओ, ग्रामोफोन इत्यादींद्वारा बऱ्यावाईट सर्व तऱ्हेच्या संगीताची चूष घरबसल्या थोड्या पैशांत चाखता येत असल्यामुळे परामर्श घेणारे धनिक पोशिंदेही आजकाल राहिले नाहीत. अशा स्थितीत म्युझिक सर्कल्स् श्रोत्यांच्या व कालवंतांच्या दृष्टीने फार मोठी कामगिरी करीत आहेत यात संशय नाही. पण आता कलावान निर्माण करण्याची कामगिरी आपण होऊन या सर्कल्सनी आपल्या अंगावर घेतली नाही, तर त्यांचे अस्तित्व दहापंधरा वर्षांतच संपुष्टात येईल. कारण हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतके जे जुने मुरलेले गायक आज उपलब्ध आहेत, ते आणखी किती दिवस उपयोगी पडणार? शिवाय यापुढे त्यांच्या कलेत वाढता जोम किंवा नवेनवे रंग पैदा होण्याची अपेक्षा करणे चुकीचे आहे. योग्य व कलासंपन्न कारागीरच जर दुर्मिळ झाले तर सर्कल्सचे अस्तित्वच संपुष्टात येणार. कुटल्यातरी रेम्याडोक्याच्या कलाविहीन संगीतासाठी म्यूझिक सर्कल्स निर्माण झालेली नाहीत. (अशा कलावानां (?)करिता रेडिओ, ग्रामफोन, बोलपट, ऑर्चेस्ट्रा, म्युनिसिपल बागा, देशी-परदेशी दौरे इत्यादी अनेक साधने आहेत आणि त्यातच संगीतकलेचे सारसर्वस्व मानणारे भाग्यशाली गायक व महाभाग श्रोतेही आहेत.) ज्या अर्थी म्यूझिक सर्कल्स ही उच्च व विशिष्ट दर्जाच्या कलावानांचा परामर्श घेण्याकरिता व श्रोत्यांची अभिजात संगीताची तहान भागविण्यासाठी निर्माण झालेली आहेत, त्या अर्थी जुन्या मानवंत कलावानांचा पुरवठा संपण्यापूर्वीच कलासंपन्नांची नवी पिढी निर्माण करण्याचे उद्दिष्ट त्यांनी पुढे ठेवणे सर्कल्सच्या अस्तित्वाकरिता तरी आवश्यक आहे.

या कामी अगदी साधी व शक्य योजना म्हणजे प्रत्येक म्यूझिक सर्कलने वर्षाकाठी दहा किंवा बारा जलसे करण्याऐवजी सात किंवा आठच जलसे करावेत आणि उरलेल्या तीन किंवा चार जलशांच्या रकमेची जी बचत होईल त्यातून एकदोन लायक विद्यार्थ्यांना संगीताचे खास शिक्षण आज उपलब्ध असलेल्या निरनिराळ्या घरंदाज गवैय्यांकडून घेण्याकरिता शिष्यवृत्ती द्यावी. मुंबईतील दहापाच सर्कल्सनी जर अशा पाच विद्यार्थ्यांची सोय केली तर दहापाच वर्षांतच त्यांच्या सेवेला ताज्या जोमाचे व निरनिराळ्या घराण्यांचे दहापाच गायक तयार राहतील. अशा विद्यार्थ्यांनीदेखील प्रत्येकी निदान दोनचार होतकरू मुलांना शिक्षण देण्यास स्वतःला बांधून घ्यावे. विशेषतः, केवळ एक संगीत हाच त्यांचा अष्टौप्रहराचा व्यासंग असला पाहिजे. मुंबईच्या सर्कल्सनी ही योजना हाती घेतली तर इतर शहरांतून तिचे अनुकरण खात्रीने होईल आणि अशा रीतीने संगीताचे खास शिक्षण घेतलेली व तीच परंपरा चालविणारी नवीन पिढी निर्माण करून आपल्या संगीताला जिवंत ठेवण्याचे व आपले स्वतःचे अस्तित्व कायम करण्याचे पुण्य आमच्या सर्कल्सना लाभेल. वर्षातून दोनतीन गाणी कमी ऐकून, त्याऐवजी चारदोन नव्या जोमाचे नवे कलावान निर्माण करण्याचे औदार्य म्यूझिक सर्कल्सचे रसिक सभासद, संगीताची केविलवाणी स्थिती पाहून दाखविणार नाहीत का?

नवीन नवीन कलासंपन्न गायक आणायचे कुठून, असा प्रश्न प्रत्येक म्यूझिक सर्कलच्या जबाबदार सेक्रेटरीपुढे आज ना उद्या उभा राहणारच. गेल्या पंचवीसतीस वर्षांत हिंदुस्थानातील संगीत विद्यालये आणि महाविद्यालये इत्यादींमधून वीसपंचवीस हजार विद्यार्थी शिकून गेले असतील; परंतु तीनचार तास मैफल रंगविण्याची ख्याती आणि खरी कुवत असलेले असे कितीसे—एकदोन तरी—गायक, वादक अशा शिक्षणसंस्थेतून बाहेर पडले आहेत का?

बड्या बड्या धेंडांच्या प्रचंड प्रयासाने आमच्या युनिव्हर्सिटीने संगीताची परीक्षा घेऊन चामड्याच्या पातळ खर्ड्यावर प्रशस्तिपत्र देण्याचे अखेर नाइलाजास्तव लाजतमुरडत कबूल केले आहे. संगीतशास्त्राचा इतिहास, शास्त्रपंडितांच्या ग्रंथांतील रागनियम, शेपन्नास रागरागिणीतील प्रत्येकी ध्रुपद-धम्मार, लक्षणगीते वगैरे झाडून सारे प्रकार, पाश्चात्य व हिंदी संगीताचा तुलनात्मक अभ्यास, हिंदी 'सरगम' लिपी, पाश्चात्य रेघोट्यांच्या लिपीचे ज्ञान इत्यादी विषय परीक्षेला नेमलेले आहेत आणि यांत उत्तीर्ण होणारास, 'अधिकृत संगीत बी. ए.' असे चर्मपत्र मिळणार!

चारदोन उंटांना ओझे होण्याइतके ग्रंथ घेऊन एक संगीतशास्त्री दिग्विजयाला निघाला. स्वराध्याय, रागाध्याय, तालाध्याय इत्यादी वादांत सर्वांना जिंकून तो एका मोठ्या राजधानीत असलेल्या त्या वेळच्या महान विख्यात संगीतसम्राटापासून अजिंक्यपत्र छिनून घ्यायला आला. त्या कलावान विभूतीपुढे हे पंडित छाती काढून उभे राहिले. जवळच उंट उभे होते. "ही सर्व ग्रंथरचना मला मुखोद्गत आहे. तुमची कीर्ती मी ऐकत आलो. कोणत्याही संगीताध्यायावर तुमच्याबरोबर वाद करायला मी तयार आहे." अशा उर्मटपणाने त्याने आव्हान दिले आणि उंटांच्या पाठीवरून ग्रंथांची गाठोडी सोडणार तोच त्या वृद्ध कलावानाने विचारले, "भाईसाहेब, हे तुमचे ग्रंथ असंख्य आहेत, पण यात गाऊन मन रिझविणारे किती आहेत?" तो पंडित आश्चर्यचकित झाला. "शास्त्राचा आणि मन रिझविण्याचा काय संबंध? हीच का आपली विद्वत्ता! द्या प्रशस्तिपत्र!" कलासम्राटाने शांतपणाने सांगितले, "तुझ्या ग्रंथांचा उंटांना भार झाला तसा तुझा पृथ्वीला भार होतो आहे. चालायला लाग." अशाच योग्यतेची ही युनिव्हर्सिटीची परीक्षा आणि प्रशस्तिपत्रे आहेत.

दहापाच हजारांची वार्षिक ग्रँट अशा सर्कल्सना प्रथम युनिव्हर्सिटीने द्यावी व खरे कलासंपन्न निर्माण करावेत आणि मग त्यांना प्रशस्तिपत्रे द्यावीत. संगीताची प्रशस्ती कलावानांच्या निर्मितीत आहे आणि अशा कलावानाचे संगीत ऐकण्याकरिता स्थापन झालेल्या म्यूझिक सर्कल्सनीच कलावान निर्माण करण्याचे कार्य हाती घेणे न्यायाचे आहे. त्यांचे ते कर्तव्य आहे आणि त्यांना ते सुकरही आहे. आणखी वाट पाहून संगीताचा पुरा ऱ्हास झाल्यामुळे स्वतःचे अस्तित्व नामशेष करण्याचा म्यूझिक सर्कल्सचा विचार असेल तर बोलणेच नाही!

टिपा

१. एडवर्ड चार्ल्स क्लेमंट्स (१८७५-१९३५)

ऑक्सफर्ड यूनिव्हर्सिटीची डिग्री घेऊन इंडियन सिव्हिल सर्व्हिसच्या ज्यूडी-शियल शाखेकडे नेमला गेलेला क्लेमंट्स (१८९८-१९२८) या काळात मुंबई इलाख्यात, विशेषतः महाराष्ट्रात होता. मराठी उत्तम जाणत असे. स्वतः पियानोवादक, जिज्ञासू. भारतीय संस्कृतीबद्दल आदर असलेला. लोकमान्य टिळकां-विरुद्धचा प्रसिद्ध ताईमहाराज खटला दीर्घकाळ चालला व त्यात खालपासून वरपर्यंत अनेक छोटेमोठे जज्ज आले गेले, त्यांपैकी सातारा-पुणे येथील खटला क्लेमंट्ससमोर चालला. इतर माहिती देवलांविषयीच्या टिपेत आहे.

२. रावबहादूर कृष्णाजी बळवंत देवल (बल्लाळ, बाळाजी)
(६ मे १८४७ ते १६ मार्च १९३१)

सांगलीलगतच्या हरिपूर गावी मासिक ३ रु. वेतनावर बुधगावकरांच्या गौळवाड्यावर आणि कुरणांवर देखरेख करणाऱ्या बाळाजीपंतांचे ज्येष्ठ चिरंजीव; त्यांच्या पाठीवर रामचंद्र (१८५१-१८८५/८६), व त्यानंतर 'नाट्याचार्य' गोविंद (१३ फेब्रुअरी १८५५-१३/१४ जून १९१६). बाळाजीपंत व त्यांची पत्नी १८६७ मध्ये मरण पावली; संसाराचा भार बेळगावी सरदार्स हायस्कूलमध्ये वार लावून शिकून नुकतेच मॅट्रिक झालेल्या कृष्णाजींवर पडला. मधले बंधू तेव्हाना सांगलीकर नाटकमंडळीत गायकनट झालेले; धाकट्या गोविंदाला कृष्णाजींनी बेळगावी आणून सांभाळले. शिक्षण सोडून बेळगावात रेव्हेन्यू कारकून म्हणून नोकरी धरली. मधला भाऊ 'नाटकी' असा शिक्का बसण्या-आत त्याचे लग्न करून दिले व नंतरच स्वतःचे केले. तो निवर्तल्यानंतर त्याच्या विधवा पत्नीला आमरण सांभाळले. गोविंदाची सोय लावून त्याला बेळगावी मॅट्रिक व नंतर पुण्याच्या शेतकी कॉलेजचा पदवीधर (१८८४) बनवून घेऊन त्याला चाकरी लावून देऊन त्याचेही लग्न करून दिले. इंदी व विजापूर येथे 'ॲक्टिंग' व कारवार व चिपळूण येथे 'पर्मनंट' मामलेदार आणि १८९६ मध्ये रत्नागिरीला हुजूर डेप्युटी कलेक्टर अशी पदोन्नती होऊन, रावबहादूर पदवी मिळवून, १९०४ मध्ये कृष्णाजी सेवानिवृत्त झाले. आणि सांगलीमध्ये स्वतःच्या मोठ्या वाड्यात सत्तावीस वर्षे राहिले.

कृष्णाजीपंतांचे बाह्यांग कुरूप, बावळट, धांदरट, गबाळे. बोलण्याची, मत-प्रतिपादनाची, हातोटी नाही. अंतरंग मात्र शांत, गंभीर, सात्त्विक, उदार, कनवाळू. पोरक्या गोविंदाचे नाट्यछंद पुरविले. आपल्या कनिष्ठ व्याह्यांचे (बळवंत रामकृष्ण केतकर, विख्यात खर्जे गायक, १८४८-१९११) धाकटे बंधू वेंकटेश

रामकृष्ण बापूजी (१८५४–१९३०) हे थोर ज्योतिर्विद असूनही ग्रंथप्रकाशनाची ताकद त्यांना नाही हे कळल्यावर लगेच पैसे पुरविले आणि त्यामुळे वेंकटेश हे विख्यात ज्योतिर्विद म्हणून प्रसिद्ध झाले. कीर्तनकार रघुनाथशास्त्री जोशी यांच्या मुलाचा (विष्णूचा) हात गोड हलका आहे हे ओळखून त्याच्यासाठी बडोद्याला नासीरखाँ पखवाजिये (१८२५–१९१७) यांना धाडून चांगला पखवाजिया बनवून घेतले; सारे स्वखर्चाने. बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकरांचे गुरू वासुदेवबुवा जोशी यांचा मुलगा भय्या हा भ्रमिष्ट झाला तेव्हा त्यालाही शेवटपर्यंत आश्रय दिला आणि त्याच्याकडच्या दुर्मिळ चिजांची तालीम बाळकृष्णबुवांना मिळेल अशी सोय केली. परगावच्या थोर संगीत कलावंतांचा, ते आपल्या गावी आले असताना, उत्साहाने परामर्ष घेतला. त्यांची खाण्यापिण्याची सोय ते कोठेही करोत, त्यांचा सारा मुक्काम स्वतःच्याच घरी ठेवला–रहिमतखाँही सांगलीला आले की त्यांची पथारी देवलांच्याच घरी असे, हे विशेष नमूद करण्यासारखे आहे. धार्मिक कर्मकांडात कृष्णाजीपंत कधी पडले नाहीत, परंतु भजनकीर्तन त्यांनी कधी चुकवले नाही. करुणरस आला की त्यांचे डोळे पाझरू लागत. त्यांना व्यसने दोनच—बागकाम व संगीत.

संगीताचा व्यासंग १८६८ पासून मरेपर्यंत. बेळगावी सतार शिकले. हात हलका, मधुर. वाजवणे निर्मळ, गोड. कान अतिशय तिखट. स्वरज्ञान सूक्ष्म, चोख. प्रचलित रागतालांची समज उत्तम. मात्र छंद केला तो गृहस्थी आणि सामाजिक दर्जा संभाळून, केवळ स्वतःपुरता. त्यातून आपल्या गुणांवर आच्छादनच टाकण्याचा स्वभाव. शिवाय बहिरंग बावळट. त्यामुळे त्यांचा संगीतव्यासंग परिचितांपलिकडे माहीत नाही. इतकेच नव्हे तर कुत्सित टीकाकारांच्या प्रचारामुळे उलटाच ग्रह बळावलेला आहे. देवल मॅट्रिक झाले तेव्हा (१८६७) इंग्रजी व संस्कृत हे विषय शाळेत व्याकरणबद्ध असे घोटून घेतले जात. देवलांना चांगले संस्कृत येत होते; पण त्याबद्दलही खोटा गैरसमज मुद्दाम पसरविण्यात आला आहे. देवल गरीब, भिडस्त, एकमार्गी. त्यांनी टीकेला कधी उत्तरच दिले नाही. इतकेच नव्हे तर त्यांच्या वतीने कोणी बोलू जाईल तर, त्यालाही मना केली—'मी अडाणी' असे लोक म्हणाले तर मला काय बाधणार? उलट अडाण्याजवळ गवई लोक आपल्याजवळचे भांडार खुले करण्यास अनमान करीत नाहीत.—अशा व्यवहारी आणि मिष्किल शेऱ्याने.

चिपळूणच्या वास्तव्यात नारळाच्या करवंट्या जोडण्याचे प्रयोग देवलांनी केले; आणि रत्नागिरीमधील घराच्या अंगणात सतारी—तंबोरे बनविण्याचा कारखाना आपल्या हरी या कनिष्ठ पुत्राच्या देखरेखीखाली काढला. करवंटीपासून बनवलेल्या भोपळ्यांच्या तंबोऱ्यापैकी एक, आपल्या दिवंगत मधल्या भावाला सावंतवाडीच्या शेवंतीबाई पेडणेकरांकडून झालेल्या मुंबईतील हिराबाई पेडणेकर (१८८५-१९५१)

या ख्यातनाम गायिका व नाटककर्तीकडे, गोविंद बल्लाळांमार्फत कौतुकाने धाडला आणि काही काळाने तिने आपली वर्गभगिनी अंजनीबाई मालपेकर (१८८३-१९७४) हिला प्रेमाची भेट म्हणून दिला; अंजनीबाईने तो आस्थेने जतन केलेला आहे.

(गोविंदराव टेंब्यांनी 'संगीत व्यासंगा'मध्ये व्याख्यानप्रसंग वर्णिला आहे. त्यामधील राग वस्तुतः हमीर आणि केदार व उल्लिखित स्वर मध्यम नव्हे तर धैवत आहे. हमीर केदारामध्ये तीव्र (शुद्ध) धैवताचे निकटचे दोन सूक्ष्म दर्जे लागतात, जाताना एक व येताना दुसरा; आणि त्या दोन दर्जांचा क्रम त्या दोन रागांत उलटसुलट असतो. व्याख्यानाच्या आवेशात आले व धांदरट देवलांना मध्ये व्यत्यय खपला नाही. एवढाच त्या कहाणीचा मतलब होईल.) (याचा आधार : १३ ऑक्टोबर १९१० च्या 'ज्ञानप्रकाशा'तील रिपोर्ट.)

'जर्नल ऑफ द रॉयल सोसायटी ऑफ आर्ट्स', लंडन, या नियतकालिकाच्या २७ मार्च १८८५ च्या अंकात ए. जे. एलिसचा 'ऑन द म्यूझिकल स्केल्स ऑफ व्हेरियस नेशन्स' या मथळ्याचा एक प्रदीर्घ लेख आला. तो कोल्हापूरचे विद्वान प्रो. बाळाजी प्रभाकर मोडक यांनी पाहिला आणि या विषयात आपले बालवयातले सहाध्यायी देवल यांना रस आहे हे जाणून त्यांजकडे चिपळूणला धाडला.

अलेक्झांडर जॉन शार्प ऊर्फ एलिस १८१४–१८९०. हा मूळचा व्युत्पत्तिशास्त्रज्ञ, उच्चारशास्त्रज्ञ फोनेटिक लिपीचा संशोधक आणि शॉर्टहॅंड शोधून काढणाऱ्या आयझॅक पिटमनचा मित्र व सहकारी. उच्चार शास्त्रामुळे तो स्वरांकडे आणि म्हणून सप्तकांकडे वळला—संगीताकडे नव्हे. त्याचे कान तिखट होते, तो प्रयोगशील होता. हेल्मोल्सच्या महान संशोधनाने १९५९ साली भारावून जाऊन तो सप्तकविचारात पडला. हेल्मोल्सच्या ग्रंथाचे त्याने सटीप प्रदीर्घ आणि मुख्य विषय नजरेआड करणारे भाषांतर केले. पण तो युरोपबाहेर कधी गेला नाही आणि पौरस्त्य संगीताची त्याची माहिती इंग्रजी–फ्रेंच–जर्मन पुस्तकांवरून घेतलेली होती. भारतीय वगैरे स्वरसप्तके 'एक्झॉटिक' म्हणजे वाच्यार्थाने परदेशी तथापि रूढ ध्वन्यर्थाने स्वैरस्वच्छंद, लहरी, नियमहीन (व म्हणून अशास्त्रीय), असे विधान व तन्निमित्त शेरे उपरोक्त निबंधात होते. ते पाहून देवल खवळले. परंतु एलिसला त्याच्याच भाषेत त्याच्याच पद्धतीने उत्तर द्यावयाचे व त्यासाठी उपलब्ध संस्कृत ग्रंथांची पारायणे करून अन्वय लावावयाचा आणि त्याचबरोबर आधुनिक भौतिक विज्ञान पद्धतीने अलिप्तपणे प्रायोगिक मोजमापे घ्यावयाची, असा उपक्रम-संकल्प त्यांनी १८८६ मध्ये सोडला आणि १९०८ पर्यंत सतत चिकाटीने, श्रम, वेळ, पैसा, अपमान यांची कदर न करता तो तडीला नेला.

१ ते २८ अध्यायांपुरते भरतमुनीप्रणीत 'नाट्यशास्त्रम्', 'सटीप संगीत रत्नाकर', 'सटीप स्वरमेलकलानिधिः', 'रागविबोधः', 'संगीतदर्पणः' आणि 'संगीत-पारिजातः' हे ग्रंथ त्या काळीच प्रसिद्ध होते आणि त्या प्रसिद्धीकरणात पुरुषोत्तम गणेश ऊर्फ अण्णा घारपुरे (१८४२–१९२०), मंगेशराव तेलंग, भवानराव पिंगळे या संगीतज्ञांचाही महत्त्वाचा हातभार लागलेला होता. त्यांच्याशी देवलांनी मैत्री केली. ग्रंथात जेथे संदेह वाटला तेथे शास्त्रीपंडितांशी विचार-विनिमय केला. (आणि नंतर आपल्या लिखाणात "माझे संस्कृतज्ञान अल्प, म्हणून..." असा नम्र उल्लेख केला. त्याचा टीकाकारांनी विकृत अर्थही लावला.) भौतिक विज्ञानाचे उपलब्ध इंग्रजी ग्रंथ मागवून घेऊन त्यांचा अभ्यास केला. प्रयोगपद्धती आणि तिची पथ्ये प्रो. मोडकांकडून बारकाईने जाणून घेतली, तपासून घेतली. तंबोऱ्याची जव्हारी काढून टाकून साधी उभी घोडी बसवून, दांडीवर यार्डपट्टी बसवून एका तारेखाली सरकपडदा घालून दोनतारी तंबोऱ्याचा 'सोनॉ-मीटर' बनवला; बिनपडद्याची तार, तो षड्ज आणि दुसऱ्या तारेवर पडदा सरकवून इष्ट स्वर वाजवून त्या तारेवरील स्वरनादांच्या कंपद्रुतींची षड्जसापेक्ष गुणोत्तरे तारांच्या लांबीच्या गुणोत्तरावरून काढावयाची अशी रचना स्वहस्ते केली.

उपलब्ध झालेल्या सर्व गायकवादकांना पदरचा खर्च करून गावयास-वाजवा-वयास लावले. अपेक्षित स्वरनादाशी तार मिळविणे हा प्रयोग पुन्हापुन्हा अनेक वार एकेका नादासाठी करून सरासरी काढली. एकट्याचे मत विश्वसनीय नव्हे म्हणून इतरांकरवीही मोजमापे घेतली. अनेक वर्षे चिकाटीने प्रयोग चालवले. पण कलावंतांचे नाना प्रकार. कोणी प्रयोगाला नाखूष, कोणी केवळ स्वतःच्या गायकीतच दंग, कोणी यंत्राला तुच्छ मानणारे, कोणी तोच तोच नाद पुन्हापुन्हा काढण्याला कंटाळणारे, कोणाला ते कष्टाचे, कोणाचे आवाज गाणे चालू असता आकर्षक पण चटकन तार मिळण्याला कठीण. १९०२ मध्ये अब्दुल करीमची जोड मिळाली आणि १८८६ पासूनची धडपड वळणाला लागली. कारण अब्दुल करीम-मध्ये उपरोक्त दोष नव्हते व शिवाय तो नम्र, निरहंकारी, निगर्वी आणि विशेष म्हणजे जिज्ञासू, उपक्रमशील, प्रयोगशील, व्यासंगी, कष्टांना कंटाळा न सांगणारा होता. काय काम आहे हे त्याने जाणून घेतले, आपण जी क्रिया करतो तिच्या मागचे अस्सल शास्त्र कळेल हे त्याला पटले व त्याने हे काम स्वतःचेच मानले. त्याचे स्वरज्ञानही काटेतोल, सूक्ष्म, आणि ते व्यक्त होईल असा कंठ. शिवाय तो स्वतः सर्व वाद्यांत पटाईत. तेव्हा काम भराभर झाले. असंख्य सूक्ष्म अंतरे मिळाली, त्यांतील वारंवारता, मुख्यगौणांची वर्गवारी वगैरे तपासून, प्राचीनांनी ज्या बावीस श्रुती मानल्या त्या कोणत्या याचा देवल छडा लावू लागले. (त्यांनी श्रुती शेवटी २४ ठरवल्या.) त्यासाठी 'भरत' शार्ङ्गदेव, सोमनाथ आणि अहोबल या चौघांच्याही पद्धतीने मागोवा घेतला. आणि निष्कर्ष एलिसप्रणीत 'शास्त्रात'

बसतो की कसे हे पाहिले; कसातरी पण तर्कयुक्त बसवलाच. येथे केवळ एक हकीकत द्यावयाची, शास्त्र नव्हे. १९०८ मध्ये आपल्या संशोधनाचे फलित एका निबंधाच्या रूपाने त्यांनी प्रसिद्ध केले. त्याची सुधारलेली पुस्तिका १९१० मध्ये केली. उभ्या महाराष्ट्रात दौरा काढून प्रायोगिक व्याख्यानांचे सत्र चालू करून कैक वर्षे– १९१८ पर्यंत– चालवले. १९१० मध्ये क्लेमंटने निबंध वाचला, तो भारावून गेला, देवलांचा निःसीम चाहता बनला. आपले पाश्चिमात्य संगीताचे व विज्ञानाचे ज्ञान त्याने देवलांच्या कामी राबवले. इंग्लंडमध्ये देवलमत जाहीर केले. तेव्हाना एलिस मरून गेला होता, पण इतरांनी मान डोलावली. भारताची डागळलेली मूर्ती देवलांकडून साफ झाली असे म्हणणे फार अतिशयोक्त नाही.

२७–६–१८६२ला मुंबईच्या टाऊन हॉलमध्ये 'फिलहार्मनिक सोसायटी' स्थापन झाली, पण ती मृतप्राय पडली होती. मे–जून १९१२ मध्ये क्लेमंट्स–देवलांनी तिचे पुनरुज्जीवन 'फिलहार्मनिक सोसायटी ऑफ वेस्टर्न इंडिया' नावाने केले. तत्कालीन उच्च, सुशिक्षित संगीतज्ञाने स्वतःच्या 'मूर ॲंड मूर' कंपनी तर्फे स्वतः शोध लावून केलेला, सूक्ष्मांतर नादसंवाद व्यक्त करणारा ऑर्गन बनवला होता. मूरने एलिसलाही मदत केली होती. देवलमताचा तपशील मूरला कळवून, त्यानुसार मूळच्या जुळवणीत फरक करवून घेऊन, तीन ऑर्गन क्लेमंट्सने बनवून आणले. सोसायटीला प्रत्येक नगाला १२०० रु. खर्च आला. त्या ऑर्गनवर क्लेमंट्स-देवल प्रात्यक्षिके दाखवू लागले. [आचरेकरांची पेटी त्याचेच संक्षिप्त रूप होय.]

इकडे १९१० पासून आपल्या २४ श्रुतींच्या 'सिद्धान्ता'नुसार देवल संस्कृत ग्रंथात वर्णिलेल्या राग-रूपांचा धागा जोडण्याच्या खटपटीला लागलेले होते. त्यांच्या निष्कर्षांचा पडताळा 'ऑर्गन'वर घेऊन, स्टाफ नोटेशनमध्ये काही नव्या खुणा घालून क्लेमंट्सने आपले स्वतःचे पुस्तक १९१२ मध्ये काढले. त्यात १९१० मध्ये भातखंड्यांनी प्रतिपादिलेल्या 'दहा थाटां'चीही फोड केली. आनंदकुमारस्वामींनी प्रस्तावनेत स्पष्टच लिहिले की हे सारे स्वरशुद्ध सप्तके दाखविण्यासाठी हार्मोनियमच्या प्रसारामुळे सूक्ष्म स्वरज्ञान नष्ट होऊ नये यासाठी आहे, रागदारी वादनाचा यात उद्देश नाही—पण त्याकडे पाहतो कोण ?

सोसायटीने, तीन मोठ्या भागांचे डागुरवानी-खंडारवानी असे उल्लेख असलेल्या बंदिशीचे, संस्कारित स्टाफ लिपीमधील नोटेशन्स भरपूर असलेले पुस्तक 'रागज्ञ ऑफ हिंदुस्थान' काढले. नंतर 'रागज्ञ ऑफ तंजाऊर' आणि 'द ट्यूनिंग ऑफ द सतार.' १९२३ व १९२८ मध्ये देवलांनी दोन मराठी पुस्तके स्वतंत्रपणे प्रसिद्ध केली. १९२६ मध्ये मुंबई युनिव्हर्सिटीच्या विद्यमाने क्लेमंट्सने संगीतावर पाच सप्रयोग व्याख्याने दिली. त्यांचे मराठी भाषांतर देवलांनी 'नवयुग' मासिकात प्रसिद्ध केले. १९२८ मध्ये क्लेमंट्स सेवानिवृत्त होऊन इंग्लंडला परतला. १९२९

मध्ये 'नवयुग'मधील लेखमालेचे पुस्तक देवलांनी प्रसिद्ध केले. आणि देवल अंधारात गेले.

देवलांच्या खऱ्या २४ श्रुती, त्याचप्रमाणे त्यातील काही नादांमध्ये मुख्य (स्थिर) कोणते, गौण (अस्थिर, चंचल) कोणते यांजबद्दल अब्दुल करीमचे मतभेद १९१२ पासून सुरू झाले. आणि १९१४–१५ नंतर दोघांचे मार्ग अलग झाले. तरी देवल खाँसाहेबांना फार मानीत आणि खाँसाहेब देवलांना गुरू मानीत. इकडे १९१२–१४ पासून भातखंड्यांनी देवलांशी निष्कारण उभा दावा मांडला होता. देवल व त्यांचे सहकारी अब्दुल करीम, अब्दुल करीमचे चुलत चुलते बंदेअली, क्लेमंट्स, मंगेशराव तेलंग, या सर्वांविरुद्ध असंबद्ध व खोट्यानाट्या विषारी अफवा-टीकांचा भडिमार चालवला होता. पण बंदेअली मरूनच गेलेला. ते सर्व जण शांत होते. अपप्रचार मात्र रूढ झाले.

देवलमत हे मौलाबक्ष, पिंगळे, भातखंडे, पलुस्कर आदिकांच्या पद्धतींना विरोधक नव्हे तर पूरकच झाले असते. कसेही असो, देवलांची मोजमापे कोणीच नाकारू शकत नाही; नाकारीत नाही. कारण ते खरे शास्त्रीय संशोधन आहे. भारतात संगीतविषयक असे पहिलेच. (श. वि. गो.)

प्रकरण अकरावे

ईश्वरदत्त मधुर आवाजाच्या गायकांची मोहिनी सर्व प्रकारच्या श्रोत्यांवर पडते; परंतु त्यांच्या मधुर आवाजापुढे त्यांची कर्तबगारी मागे पडते आणि कालावधीने अशा गायकांनाही तिचे महत्त्व वाटेनासे होते. उलट, आवाजाची विशेष देणगी नसलेल्या गायकांना शिक्षण, परीक्षण आणि परिश्रम इत्यादि प्रकारची कलाराधना चिरकाल तन्मयतेने करावी लागते आणि अशा लोकांनाच कलेचे अंतरंग अधिकांशाने हस्तगत करता येते.

गेल्या शतकात असामान्य कलावंत म्हणून ज्यांची नावे संगीताच्या प्रदेशात सर्वतोमुखी झालेली आहेत, त्या बहुतेकांची मदार ईश्वरदत्त आवाजाच्या देणगीवर नव्हती असेच आढळून येते. याचा अर्थ असा नव्हे, की गायनकलेला सुंदर आवाजाचे वावडे आहे. सुंदर आवाजाला मात्र कष्टाचे वावडे असते.

आपल्या अगाध विद्वत्तेने व अचाट परिश्रमाने ज्यांनी अखिल हिंदुस्थानात आपले नाव गाजविले आहे अशा अतुल गायकांचा गौरवपूर्वक उल्लेख करणे अवश्य आहे. अशांपैकी एक म. नत्थनखाँसाहेब आग्रेवाले हे होत. प्रो. विलायतखाँ यांचे हे वडील व गु. भास्करराव यांचे फैझमहमदखाँ यांच्यानंतरचे गुरू. हे म्हैसूर दरबारात कायमचे नोकर होते. दीर्घकाल स्वतः पायाशुद्ध शिक्षण दिल्यानंतर उदारबुद्धी फैझमहमदखाँनी गु. भास्कररावांना नत्थनखाँसाहिब यांच्यापासून पुढील शिक्षण घेण्याची मुद्दाम शिफारस केली होती व त्याप्रमाणे गु. भास्करराव नत्थनखाँसाहेबांकडे काही दिवस म्हैसूरला जाऊन राहिले होते, नत्थनखाँ हे मूळ आग्र्याचे. म्हैसूर दरबारात नोकर होण्याचा त्यांचा इतिहास मोठा मनोरंजक आहे.

श्री. चामराज महाराज (हल्लीच्या महाराजांचे वडील) एकदा उत्तरेकडे प्रवासास गेले असताना त्यांनी नत्थनखाँचे गाणे ऐकले व त्या प्रसंगी दक्षिणादि संगीताच्या भोक्त्या महाराजांना उत्तरेच्या या कुशल गायकाने भारून टाकले. महाराजांनी त्यांना म्हैसूरला येण्याचा आग्रह केला. सवडीप्रमाणे नत्थनखाँसाहेबांनी आग्र्याहून म्हैसूरचा कंटाळवाणा प्रवास केला आणि स्वारी म्हैसूरला दाखल झाली. इतक्या लांबच्या प्रवासाच्या श्रमपरिहारार्थ मदिरादेवीचा प्रसाद त्यांनी भरपूर सेवन केला होता. 'ब्रह्मानंदी लागली टाळी, कोण देहाते सांभाळी' अशा स्थितीत खांसाहेब होते. भास्करराव त्या वेळी बरोबर गेले

होते. म्हैसूरच्या दरबारबक्षींना त्यांनी खबर दिली, की नत्थनखाँसाहेब आले आहेत आणि धर्मशाळेत उतरले आहेत. आगाऊ पत्राने नक्की तारीख कळविण्याची खबरदारी घेण्याची त्या वेळच्या कलावान मंडळींना सवयच नसे. हल्ली तरी आहे की नाही याची शंकाच आहे. निघण्याचा बेतच मुळी नक्की नसायचा, तेथे तारीख नक्की कोठून असणार? आणि इतके सर्व नक्की होऊन अखेरच्या मुक्कामाला नक्की पोचायची हमी कोण घेणार? असो.

दरबारबक्षींनी महाराजांच्या कानांवर ही गोष्ट घातली. मग महाराजांना दम कुठला! लगेच रात्रीची खास मैफल ठरविली. लांबच्या प्रवासामुळे खाँसाहेब थकले असतील, तेव्हा एक दिवस त्यांना विश्रांती द्यावी, अशी विनंती दरबारबक्षींनी केली. पण महाराजांची लहर! त्यापुढे कोणाचे काय चालणार? फर्मान घेऊन बक्षी धर्मशाळेकडे आले त्या वेळीं नत्थनखाँसाहेब अर्धवट जागरूक स्थितीत होते. कसेबसे अंगावर कपडे चढवले. त्यापूर्वी भास्कररावांनी दरबारबक्षींना खांसाहेबांच्या सैरभैर अर्धवट स्थितीचा इषारा दिला होता. बिचारा दरबारबक्षी! गाण्याला रंग यावा म्हणून निघताना थोडा प्रसाद घ्यायची त्याने सल्ला दिली. खाँसाहेबांना वाटले, दुधांत साखर पडली. दरबार हॉलमध्ये मंडळी पोचली. तंबोरे जुळविले. गाणे सुरू झाले. खाँसाहेबांना गाणे आवरेना. आपण कोठे आहोत, कोणासमोर आहोत याचीही जाणीव नाहीशी झाली. महाराज संतापले आणि उठून गेले. खाँसाहेबांची धर्मशाळेकडे रवानगी करण्यात आली.

दरबारबक्षींनी दुसऱ्या दिवशी दोन हजार रुपयांच्या दोन थैल्या आणल्या आणि खाँसाहेबांपुढे ठेवून त्यांना सांगितले, "ही कालच्या गाण्याची बिदागी. आपण आता आपल्या गावी जावे." खाँसाहेब चकित झाले—"भास्कर! ये क्या मामला है?" भास्करराव मनातून खूप चिडले होते. त्यांनी उत्तर दिले, "हे तुमचं कमनशीब!" "पण बेटा, झालंय तरी काय?" भास्करराव कपाळाला हात लावून म्हणाले, "काल रात्री महाराजांपुढं आपलं गाणं झालं आणि त्याची ही बिदागी!"

खाँसाहेबांच्या डोकींत थोडा प्रकाश पडू लागला. त्यांनी त्या थैल्या दरबारबक्षींपुढे लोटून दिल्या आणि म्हणाले, "कुठल्या तरी दुसऱ्या गवय्याची ही बिदागी घेण्याइतका मी बेवकूब नाही. ही परत घेऊन जा. देखिये, महाराजांना आज रात्री गाणं ऐकवीन आणि मगच आग्रेवाला नत्थनखाँ येथून जाईल. महाराजांनी माझं गाणं मात्र ऐकलंच पाहिजे. त्यावाचून मी इथून हालायचा नाही." महाराज म्हैसूरचे राजे आणि हे कलावानांचे राजे! बिचारा दरबारबक्षी परत गेला. त्यांनी महाराजांची कशीतरी मोठ्या कष्टाने समजूत घातली. चामराज महाराज तरी खरे संगीतप्रेमी होते. त्यांनी मोठ्या दरबारांत बैठकीची आज्ञा दिली. त्या रात्रीच्या नत्थनखाँसाहेबांच्या गाण्याचे वर्णन कोण करणार? महाराज झालेला प्रकार पार विसरूस गेले आणि त्यांनी खाँसाहेबांना दरबारांत कायमची नोकरी दिली! खाँसाहेबांची वंशपरंपरेची नोकरी त्यांच्या चिरंजीवाकडेही चालू आहे.

नथ्थनखाँहेब जसे अव्वल दर्जाचे गायनाचार्य होते, त्याचप्रमाणे विद्यादानातही

अत्यंत उदार होते. आतुरतेने याचना करणाऱ्या कोणालाही कोठेही कोणतीही चीज शिकविण्यात त्यांना कधीही संकोच किंवा संदेह वाटला नाही. या उदार वृत्तीचे अत्यंत हृदयस्पर्शी उदाहरण म्हणजे म्हैसुरास त्यांचे फार दिवसांचे दोस्त हैदरबक्षखाँ (हे अत्यंत विद्वान सारंगीवादनकार होते. म. अबदुल करीमखांसाहेब व तसेच सौ. हिराबाई बडोदेकर यांचे गुरु वहीदखां यांचे हे निकटचे आप्त होते) हे त्यांच्या भेटीला कोल्हापुराहून मुद्दाम गेले होते. त्यांना पाहिल्याबरोबर नथ्थनखाँसाहेब तशा शरपंजर स्थितीतदेखील खाटेवर उठून बसले आणि त्यांना कळवळून अश्रूंचा अभिषेक केला. हैदरबक्ष यांनाही उमाळा आवरेना. (ही कलावान माणसे अत्यंत हळव्या अंतःकरणाची असतात हे वाचकांना माहीत असेलच.) थोड्या वेळाने आवेग आवरून प्रकृतीसंबंधी गोष्टी सुरू होणार, इतक्यात खाँसाहेबांनी मध्येच गाण्याला सुरवात केली! कोणत्या क्षणाला अखेरचा श्वास निघून जाईल याचा नेम नाही, अशा स्थितीत त्यांना गाऊ देण्याची भूल कोण करील? हैदरबक्षांनी त्यांच्या तोंडावर हात ठेवला. नत्थनखाँ मोठ्या आर्त स्वराने बोलले, "बे कमनसीब !सुन ले. अब नत्थन जा रहा है. ये बात फिर नही सुननेमें आयेगी." आणि 'जावो जावो काहे ठाढे डारे गरे बैय्या' ही ठुंबरी अशा ढंगाने आणि मुरकी-खटक्यांनी सुरू केली, की हैदरखाँच्या डोळ्यांतून घळघळ पाणी वाहू लागले. पुन्हा खाँसाहेब बोलले "अबे सुन. रोता क्या है? नत्थन जायेगा लेकिन ये रंग तो तुम्हारे पास रहेगा." हे शेवटचे गीत गायल्यानंतर चारदोन दिवसांनीच या अतुल उदारात्म्या गायकाने इहलोकीची यात्रा संपविली.

गु. भास्करराव आपल्या या गुरूच्या योग्यतेच्या, विद्यादानाच्या आणि विनोदी वृत्तीच्या गोष्टी सांगत त्या वेळी ते गायनाप्रमाणे त्यांत रंगून जात. भास्करराव काही वर्षे धारवाडास ट्रेनिंग कॉलेजमध्ये संगीताचे अध्यापक होते प्रतिवर्षी नत्थनखाँ म्हैसूरहून आग्ऱ्यास मोठी रजा घेऊन जात. जाताना व येताना पंधरावीस दिवस धारवाडास नियमाने भास्कररावांच्या घरीच मुक्काम करून त्यांना चारदोन महिने पुरेल इतकी तालीम देत.

एका सत्त्वस्थ कर्मठ ब्राह्मणाच्या वाड्यात माडीवर भास्कररावांचे छोटेखानी बिऱ्हाड होते. एक दिवस मालकाच्या घरी काही नैमित्तिक होते. ऐन दोनप्रहरच्या बाराच्या सुमारास स्वतः मालक सोवळ्याने नैवेद्य ठेवून जवळच्या देवळातून परत आले, तो त्यांना माडीवर गाण्याचे स्वर ऐकू आले. भास्कररावांना खाँसाहेब तालीम देत होते. "भास्कर-रावजी! वर येऊ का?" म्हणून मालकांनी पुकारले. त्यासरशी भास्कररावांची घाबरून बोबडीच वळली. कारण खांसाहेबांच्या बाजूच्या कोपऱ्यात दरवाजासमोर 'रित्या काच-मधु-घटांची' पलटण जमली होती! भास्करराव घाईने उठले आणि अंथरलेल्या दोन सतरंज्यांपैकी एकीचे त्यावर आच्छादन घालणार तोच खांसाहेबांनी विचारलं—"अबे, ये क्या करता है?" भास्कररावांनी घाबरून सांगितले, की 'ही समोरची पलटण मालकांनी पाहिली तर मला घर तावडतोब खाली करावं लागेल, असला कर्मठ ब्राह्मण आहे.' नत्थनखाँ दटावून बोलले, "चुप, ठेहर जा. हम क्या हजाम हैं!" आणि

तावडतोब "सब देवनमें महादेव बडे हैं तीरथमें जैसी गंग।" हा चिजेचा अंतरा नि ताना भक्तिभावाने सुरू केल्या. इतक्यात मालक जिना चढून दरवाजात दाखल झाले. खाँसाहेब जणू काही भजनाच्या ऐन रंगात मग्न झाले. थोड्याच वेळाने ते सारेच रंगून गेले. अनुरूप चेहरा बनवून, हातवारे करून, कैलासाकडे नजर लावून आणि भावदर्शक स्वरालापाने ते भजन असे म्हटले, की त्या कर्मठ ब्राह्मणाला अर्धा तासपर्यंत खाली बसण्याचीदेखील शुद्धी राहिली नाही! समोर कोपऱ्यात अंग चोरून अदबीने खडी ताजीम देणाऱ्या त्या 'रित्या मधुघटां'कडे त्या कर्मठ ब्राह्मणाची नजरही गेली नाही. खाँसाहेबांच्या चेहऱ्यावर तो बिचारा नजर खिळवून डोलत उभा राहिला होता! घरच्या मंडळींनी जेव्हा त्याला हाक मारली तेव्हा तो तंद्रीतून जागा झाला. जाताना त्याने खाँसाहेबांना साष्टांग नमस्कार घातला आणि गहिवरून उद्गार काढले— "खाँसाहेब, आम्ही जन्मभर देवाला पूजा, अर्चा, नैवेद्य, भोग अर्पण केले; पण आपल्या गायनामुळं आमचा महादेव आमच्या आधी तुम्हांलाच मुक्ती देईल यात संशय नाही. देवाचे खरे भक्त आपणच!" तो बिचारा जिना उतरून चार पायऱ्या गेला असेल तोच नत्थनखाँसाहेब मोठ्या गंभीर मुद्रेने भास्कररावांना विचारतात, "बेटा भास्कर! या बोटलमधला थोडा तीर्थप्रसाद तुझ्या मालकाला देऊन येतोस का?" भास्कररावांना हसू आवरेना; पण त्यांनीही ते दाबून गुरूपुढे लोटांगण घातले. असली ही अजब व्यक्ती कुठे पाहायला मिळणार! आणि काय ही सिद्धी! कलेतील कर्तबगारीने हटकून नजरबंदी करणारे नत्थनखाँसाहेबांसारखे अवलिया प्राणी पुन्हा कधी या भरतखंडात निर्माण होतील!

धारवाडातील प्रमुख अधिकारी आणि वकील मंडळींनी एकदा खाँसाहेबांची बैठक केली. या बैठकीला तेथील एक रावसाहेब मुन्सफ अंमलदार आले होते. त्यांची जरा फाजील चौकस वृत्ती होती. गाणे खूप रंगले होते. विश्रांतीनंतर खाँसाहेबांनी मालकंसमधील 'सा सुंदर बदन के मंदर' ही सुंदर चीज सुरू केली आणि ती ऐन रंगात आली असताना हे रावसाहेब मधेच मोठ्याने बोलले—"खाँसाहेब, आता एक मालकंस म्हणा!" खाँसाहेब अर्थातच चिडले आणि उसन्या अदबीने म्हणाले, "जी हां हुजूर! याच आपल्या आवडत्या गाढवाला आपल्याकरिता सजवून राहिलो आहे ना!" आणि गाणे चालू ठेवले. भास्करराव तंबोरा घेऊन जवळच बसले होते. त्यांनी घाबरून खाँसाहेबांना सांगितले, "हे रावसाहेब मुन्सफ. काय हे बोललांत त्यांना?" "चूप बैठ!" म्हणून खाँसाहेबांनी आणखी चारदोन फिरके सोडले. त्या रावसाहेबांना संताप आला; परंतु गाणे सोडून उठून जाण्याची काही त्यांना इच्छा झाली नाही!

त्यानंतर खाँसाहेबांनी 'सोहनी'तील 'काहे अब तुम आये हो' ही चीज सुरू केली. समोर भिंतीवर मोठे घड्याळ होते. त्यात तीन वाजून गेलेले. खाँसाहेबांनी चीज म्हणता म्हणता भावपूर्ण नजरेने एकदोनदा घड्याळाकडे पाहिले. रावसाहेबांना त्या चिजेचा मतलब समजून घेण्याची निकड लागली आणि ऐन रंगात त्यांनी विचारले, "खाँसाहेब!

आपण गात आहात त्या चिजेचा अर्थ काय?" खाँसाहेबांनी शांतपणाने उत्तर दिले —"एक उल्लूके पट्ठे मुनसिफ थे. वो रातको कहीं झख मारने गये थे और तीन बजने बाद घर आये तब उसकी बीबी नाराज होकर पूछती है—'काहे अब तुम आये हो?'" मुनसफ रावसाहेबांच्या अंगाची लाही झाली आणि ते उठून जाऊ लागले. मैफलही संपण्याच्या बेतात आली होती म्हणून श्रोत्यांचा फारसा विरस झाला नाही. दुसरे दिवशी भास्करबुवाजी मोठ्या चिंताग्रस्त स्वराने खाँसाहेबांना बोलले—

"मुनसफ रावसाहेबांना आपण भर मैफलीत उल्लूके पट्ठे म्हटलंत, याचा परिणाम काय होईल कुणास ठाऊक! तुमच्यावर दावा भरतीलदेखील." खाँसाहेब बोलले, "तूभी एक उल्लूका पट्ठा है. तुला आमची भाषा काय समजणार? आणि तुझ्या रावसाहेबांना तरी काय समजणार? मुनसफ म्हणजे काय? एक इनसाफी सरळ वृत्तीचा अदमी. कधी नाही तो वाकड्या रस्त्याला गेला म्हणून संतापून त्याच्या बायकोनं विचारलं—'काहे अब तुम आये?' रोज रात्री झक मारणाऱ्या नवऱ्याला मुनसफ कोणी म्हणेल आणि त्याची बायको तरी त्याला जाब कशाला विचारील? एवढंही समजत नाही? जा, रावसाहेबांना समजावून सांग. ते इथले मुनसफ आहेत हेदेखील मला माहीत नाही. मुनसफ म्हणजे एक सज्जन माणूस एवढं मला माहीत आहे." बिचारे भास्करराव गारच झाले! मुनसिफ रावसाहेबांची त्यांनी कशीतरी समजूत घातली. मौज अशी, की त्याच रावसाहेबांनी आपल्या घरी खाँसाहेबांची बैठक ठरविली.

नत्थनखाँसाहेबांना चार चिरंजीव. त्यांपैकी मोठे महमदखाँ व अबदुल्लाखाँ दिवंगत झाले. महमदखाँ यांच्याकडे घराण्यातील चिजांचा मोठा भरणा होता. अबदुल्लाखाँ त्या वेळच्या नवीन पिढीत अव्वल दर्जाचे गायक होते. वडिलांचा ढंग यांच्या गायकीत भरपूर दिसून येई. अबदुल्लांचे गाणे जमले म्हणजे भास्कररावांसारख्यांनादेखील नंतर रंग जमविणे मुष्किलीचे होई. वडिलांप्रमाणेच यांची विद्यादानामध्ये अत्यंत उदार बुद्धी होती. विलायतखाँसाहेबांविषयी नवीन काही सांगायला नकोच. मुंबईत त्यांच्या अनेक शिष्यिणी आहेत आणि आजच्या पिढीतील गायकांत त्यांच्याइतकी चिजेची बांधेसूद मांडणी व लयकारीची गायकी क्वचितच ऐकायला मिळते. आपल्या सुस्वभावामुळे व निर्व्यसनी वृत्तीमुळे आणि कर्तव्यबुद्धीमुळे त्यांनी मुंबईकरांच्या हृदयात आपले माहेरघर करून ठेवले आहे. म्हैसूर महाराजांनी त्यांना त्यांच्या वडिलोपार्जित असामीवर नुकतेच नेमून खाँसाहेबांच्या गुणांचा योग्य गौरव केला आहे.

सतत परिश्रम करून याच परंपरेचे बहुरंगी गायन चढाईने व बहारीने गाणारे असे आजकाल फैय्याझखाँसाहेब हे एक आहेत. रेडिओमुळे आबालवृद्धांना यांचे गायन महिन्यातून एकदोन वेळ तरी ऐकावयास मिळत आहे. खेरीज ठिकठिकाणच्या म्यूझिक सर्कल्समधून यांची गाणी वरचेवर होत असतात. प्रतिवर्षी उत्तरेकडील अनेक शहरांतून आजकाल ज्या संगीतपरिषदा भरविण्यात येतात, त्या बहुतेक परिषदांमध्ये फैय्याझखाँसाहेबांचा समावेश करणे आवश्यक समजले जाते. चोहोकडील संगीतप्रेमी जनतेवर

यांच्या कलेची कशी पकड बसलेली आहे हे यावरून दिसून येईल. मात्र या रेडिओमुळे आणि परिषदांमुळे त्यांना आपल्या गाण्याची संक्षिप्त आवृत्ती काढणे भाग पडते व त्यामुळे त्यांच्या कलाविकासाला वाव मिळत नाही हे संगीतलोलुप श्रोत्यांचे दुर्दैव! रसिक श्रोत्यांच्या खाजगी मैफलीमध्ये वेळकाळाची बंधने नसल्यामुळे अशा नामी कलावानांना जो रंग जमविता येतो, त्याच्या दशांशही रंग रेडिओवर अगर परिषदेमध्ये जमत नाही. उलट आपल्या गायकीला संक्षेप देण्याची सवय न कळत जडते.

यानंतर ज्यांनी आपल्या अगाध विद्यासामर्थ्याने व प्रतिभापूर्ण कलाविलासाने अखिल हिंदुस्थानात एकमेवाद्वितीयम् असे आपले अत्युच्च स्थान आज वयाच्या ८५ वर्षे कायम ठेविले आहे, त्या संगीतसम्राट अल्लादियाखाँसाहेब यांचा निर्देश क्रमप्राप्तच आहे!

कागदगिरण गल्लीतील गु. भास्करराव बखले यांच्या बंगलीवजा घराच्या माडीवरील खिडकीत गायनसम्राट अल्लादियाखाँ सुमारे बत्तीस वर्षांपूर्वी एके सकाळी पान खात बसले होते. गु. भास्करराव नित्याच्या शिकवण्या करण्यास बाहेर पडण्याच्या तयारीत होते. खाँसाहेबांनी खिडकीतून सहज पाहिजे आणि ते उद्गारले, "बेटा भास्करराव, मिय्याजान आ रहा है शायद तुम्हें मिलने को." भास्करराव म्हणाले, "नहीं नहीं, आपही को मिलने आता होगा शायद." एवढ्यात मिय्याजान पैलवानाप्रमाणे डुलत खिडकीखाली पोचला व पुढच्या पावलाने जाऊ लागला. इतक्यात खाँसाहेबांनी त्याला पुकारले, "क्यूं मिया, ऊपर तो देखो. झुकतेही चले जा रहे हो!" मिय्याजानाने चपापून वर पाहिले आणि विरमल्याप्रमाणे हसून हजरजबाव दिला, "हुजूर ? यह झुकनेकीही जगह है!" आणि लवून मुजरा करून चालू लागला. 'तान के कप्तान' अशी ज्यांची त्या वेळेच्या प्रचंड कलावंतांमध्ये ख्याती अशा अलिया-फत्तूच्या तालमीत तयार झालेला व त्यांच्यामागे त्यांची गायकी जिवटपणाने गाणारा हा दुर्दम पठ्ठा अल्लादियाखाँसाहेबांना म्हणतो, की "आपण म्हणजे शिर झुकविण्याचं स्थान!" संगीतसम्राट ही पदवी एक अल्लादियाखाँ यांनाच यथार्थ का लागू पडते हे वरील एकाच प्रसंगाने सिद्ध होईल.

फैझमहमदखाँ साहेबांसारख्या कसबी व नत्थनखाँसाहेबांसारख्या दंगल जिंकणाऱ्या गायकांचा वरदहस्त असलेले भास्करराव अल्लादियाखांसाहेबांच्या चरणी लीन होण्यातच स्वतःला भाग्यवान समजत. श्रोत्यांमध्ये प्रतिष्ठितपणे समोर बसून खाँसाहेबांना वाहवा देण्याचे धाष्टर्य त्यांच्या हातून झालेले मला तरी आठवत नाही. असंख्य मैफली रंगविण्यात स्वतःचा हातखंडा असला तरी खाँसाहेबांच्या मागे तंबोरा वाजवून त्यांची साथ करण्यातच भास्करराव धन्यता मानीत!

मिय्याजानखाँसारख्यांनी गंडा बांधून शिष्यत्व पत्करण्यास तयार व्हावे, भास्कररावांसारख्यांनी शिक्षणाची अपेक्षा न धरता शिष्य बनावे, रजबअल्लीखाँसारख्यांनी विरोधभक्तीचा काटेरी मार्ग स्वीकारून त्यांच्या गायकीचा चोरून अनुकार करावा आणि गेल्या अर्धशतकातील अनेक गायकांनी जिला मनातून मानावे, गानात अनुकरावे व जनात निंदावे अशी अल्लादियाखाँ ही विभूती तरी कोण आहे ? अल्लादियाखाँसाहेब हे गानवेदात

सिद्धी मिळवलेले योगिराज आहेत. चाळीस वर्षांपूर्वी हे योगिराज नर्मदा ओलांडून ज्या दिवशी मुंबईस आले, तो दिवस म्हणजे महाराष्ट्राच्या भाग्यकालातील पर्वणीचा योग समजला पाहिजे.

चाळीस-पंचेचाळीस वर्षांपूर्वीचे बडोदे. कै. श्रीमंत सयाजीराव महाराजांची ऐन भरातील कडक शिस्तीची कारकीर्द व मोहरमचे दिवस होते. शहराबाहेरील एका दर्ग्यात धार्मिक विलापिका गाण्यास अनेक मुसलमान गायक जमा झालेले. या विलापिकांना 'मर्सिये' म्हणतात. या विलापिका ठराविक मर्यादा राखूनच गावयाच्या असतात. त्यात स्वरप्रस्ताला अवसर नसतो. स्वराकरिता तंबोरा नसतो अगर तालाकरिता तबला किंवा पखवाज नसतो.

मोहरमातील एका सायंकाळी कै. भास्कररावांचे गुरू फैझमहमदखाँ म्हणाले, "बेटा भास्कर, बडोद्यात एक मोटा कसबी गायक आला आहे, बरोबर त्याचा भाऊ आहे. असा गायक क्वचित." "मग मला कुठं नेलं नाहीत गाणं ऐकायला? आपण एकटेच ऐकून आलात ते!" असे शिष्याच्या हक्काची पायमल्ली झाल्यामुळे दुखऱ्या स्वराने भास्कर-रावांनी विचारले. "अरे बेटा, गाणं कुठलं? मशिदीत मर्सिया पढताना मी त्यांना ऐकलं व ज्या कसबानं आणि तरकिबीनं त्यांनी गळयावर ताबा राखून कामगत केली त्यावरून मी सांगतो, की हे मोठे कलासंपन्न खरे कसबी गायक आहेत."

थोरांची परीक्षा थोरांनाच होते. मोहरम संपण्याचा अवकाश, लगेच फैझमहमदखाँ-साहेबांनी या मुशाफिर गायकाला प्रेमागत्याने निमंत्रण दिले. बडोदा नगरीतील अनेक कलाकार अर्थातच उपस्थित होते. त्यांतच नत्थनखाँसाहेबही होते. एकदोन गायकांचे गायन झाल्यानंतर नत्थनखाँसाहेब गाण्यास बसले. नत्थनखाँ म्हणजे असामान्य प्रस्थ! त्यांच्यासारखा लयदार, पेचदार आणि ढंगदार गायक दुर्मिळ. यांचे गायन रंगले म्हणजे त्याच्यानंतर दुसऱ्या गवैय्याला रंग बांधणे अशक्य होत असे. नत्थनखाँसाहेबांनी दोनअडीच तास मैफल झुलवीत ठेवली आणि अखेर भैरवीदेखील गाऊन घेतली. "वाहवा!", "अहाहा"ने सर्व बैठक दुमदुमून गेली. यानंतर वास्तविक मैफल संपलीच असती; पण पाहुण्या गायकांचे गायन ऐकण्यासाठी तर मुख्य ही मैफल; म्हणून अखेर फैझमहमदखाँनी अल्लादियाखाँना विनंती केली. परंतु इतक्या सुंदर गाण्यानंतर गाण्याचे त्यांनी साफ नाकारले. नत्थनखाँच्या मनातून तर पाहुण्यांचे गायन ऐकण्याची अत्यंत आतुरता आणि आपल्या जल्लोषामुळे ही संधी वाया जाणार की काय अशी त्यांना चुटपूट लागली. त्यांनी अल्लादियाखाँना म्हटले, "भैय्या, गावो. हम गा चुके तो उसमें क्या हुवा?" खाँसाहेब काही कबूल होत नाहीत असे पाहून नत्थनखाँ थोडासा अहंकाराचा आव आणून बोलले, "सच है. अब गाना भी मुष्कील है." नागाला डिवचल्याप्रमाणे या शब्दांनी काम केले. तावडतोब हे दोघेही भाऊ उठले आणि तंबोरे जुळवून घेऊन गायन सुरू झाले.

भास्करराव सांगत, "या अलौकिक संगीतसम्राटांचं ते चढाओढीचं गायन ऐकण्याचं भाग्य ज्यांना लाभलं ते धन्य!" नत्थनखाँ आणि अल्लादियाखाँ— एक शुक्राचार्य तर

दुसरे बृहस्पती. अशा पुरुषांत सरसनिरस कुणाला कसे ठरवायचे आणि कुणाची प्राज्ञ होती? आपल्या मागून गाणे मुष्कील असे डिवचणाऱ्या नत्थनखाँनी भर सभेत सांगितले, "भैय्या अल्लादियाखाँ, तुम्हारा जहाँ गला जाता है वहाँ हमारी नजर भी नहीं जा सकती!" काय ही इनसाफी प्रेमळ वृत्ती! आणि काय त्या गायकांचा कलाविलास!

त्या वेळी फैझमहमदखाँ बडोदे दरबारात नोकर होते. श्रीमंत सयाजीराव महाराजांनी कलावंत खाते निर्माण केले होते व त्यावर मौलाबक्ष[२] या नावाचे गवयी सुपरिंटेंडेंट होते. कै. श्री. सयाजीराव संगीताचे मोठे षोकी होते असे नाही; परंतु प्रत्येक कलेला राजाश्रय देऊन तिचे संवर्धन करणे हे राजाचे कर्तव्य आहे ही जाणीव त्यांच्याइतकी इतरत्र क्वचितच आढळून येई. मात्र हा राजाश्रय त्यांच्या इतर उपक्रमांप्रमाणे अनेक नियमांनी जखडलेला असे आणि त्यामुळे त्यांच्या कलोन्नतीच्या प्रयासाला फारसे फळ आले नाही.

फैजमहमदखाँ यांच्या ताब्यात एक संगीत-विद्यालय होते. त्यात अर्थात अनेक विद्यार्थी होते. परंतु बक्षीस-समारंभाच्या दिवशी दोन निरुपयोगी पुस्तके आणि एक खाऊचा पुडा मिळविण्यापलीकडे त्या शाळेतील हुषार विद्यार्थ्यांची मजल गेली नाही. उलट त्याच फैझमहमदखां साहेबांकडे भास्कररावांनी गुरुगृही राहून व राबून विद्या संपादन केल्यामुळे त्यांचा अखिल भरतखंडात लौकिक झाला. असा एक विद्यार्थी संगीतकलेचे जेवढे संवर्धन करतो, त्याच्या शतांशदेखील विद्यालयांतील क्रमिक आणि बांधलेले शिक्षण घेणाऱ्या शेकडो विद्यार्थ्यांच्या हातून होत नाही, श्रम वाया जातात आणि कला सवंग होऊन ती नष्ट होते. असो.

कै. श्रीमंत सयाजीराव महाराज भारतीय संस्कृतीचे, तितकेच युरोपीय शिस्तीचे कैवारी असल्यामुळे सरगम, नोटेशन, बँड-शास्त्र वगैरेमध्ये विशेष तरबेज असलेल्या मौलाबक्ष यांना संगीत-खात्याचे वरिष्ठ नेमण्यात आले होते. खऱ्या कलासंपन्नतेच्या बाबतीत मौलाबक्ष यांची फैझमहमदखाँ यांच्यासमोर उभे राहाण्याचीही पात्रता नव्हती. परंतु ते ऑफिसर असल्यामुळे त्यांच्या शिफारशीवाचून कोणाही कलावानाला महाराजांपुढे जाता येत नसे. सं. स. अल्लादियाखाँ यांची शिफारस करणे मौलाबक्ष यांना गैरसोयीचे वाटल्यामुळे खाँसाहेबांचे गायन महाराजांपुढे होणे अशक्य झाले. खाँसाहेबांनीही तो नाद सोडून दिला व ते मुंबईस आले. मुंबईसही त्या वेळी बहुसंख्य संपन्न गोवेकरणींच्या तालमीवर पोसले जाणारे वतनदार गायक त्यांना विरोध करण्यास सज्ज होतेच. या वतनदारांना शास्त्राचा पाठिंबा देण्यास कै. भातखंडेही होते. वास्तविक त्या गायकांना किंवा भातखंडे यांना अल्लादियाखाँ यांच्या अगाध विद्वत्तेचा त्या वेळी कयासच बांधता आला नाही. कै. जस्टिस के. टी. तेलंग यांच्या घरी मुंबईतील त्या वेळच्या प्रतिष्ठित व प्रसिद्ध श्रोत्यांपुढे प्रथम खाँसाहेबांचे गाणे झाले. त्या वेळी 'शुद्ध कल्याण' रागाचा मंद्र-मध्य सप्तकातील विस्तार गळा यत्किंचितही न फिरवता अर्धापाऊण तास मोठ्या कौशल्याने खाँसाहेब करीत राहिले, तेव्हा त्यांच्या गळ्याला तानबाजीची ओळखच नाही अशी श्रोत्यांची समजूत झाली. परंतु थोड्याच वेळाने गळ्यातून जेव्हा पेचदार तानांची सरबत्ती सुरू झाली त्या

वेळी त्या गळ्याला संथ आलापचारीची ओळख नसावी असेही श्रोत्यांना वाटले! दोनअडीच तास एकच राग गाऊन वेळ केव्हा गेला याचे भान श्रोत्यांना राहिले नाही!

असल्या या अवघड व डोईजड कलावानाला मुंबईतून हुसकून लावणे हे मुंबईतील नझीरखाँ वगैरे वतनदार मंडळींना अर्थातच आवश्यक वाटले. या नव्या गायकाची कंठक्रिया अजब असली तरी शास्त्रामध्ये त्याला आपण अडवू अशी त्यांना खात्री होती. एका प्रसंगी या कंपूने अप्रसिद्ध अशा 'तिरवन' (त्रिवेणी) रागाची चर्चा सुरू केली आणि 'शशकिरीत गिरंर्था'तीलप्रमाणे पुढे मांडली. गेल्या दोनतीन शतकांतील हिंदुस्थानी गायकीची छाननी केल्यास असे दिसून येईल, की पूर्वकालीन ग्रंथांतील रागरूपे आणि प्रचलित रागरूपे यांच्यामध्ये ठिकठिकाणी फरक पडलेला आहे आणि या कारणाने ग्रंथवचनांपेक्षा गायकलोकांनी बांधलेल्या त्या त्या रागांतील चिजाच प्रमाणभूत मानण्याचा प्रघात पडलेला आहे. अर्थातच केवळ भेडसावण्याकरिता पुढे मांडलेल्या ग्रंथवचनांचा अल्लादियाखाँसाहेबांवर थोडाच परिणाम होऊ शकणार? त्यातून शुष्क वादविवाद करून शाब्दिक झगडा वाढविण्याची खाँसाहेबांची वृत्ती केव्हाही नव्हती आणि आज त्यांच्या वयाच्या ८५ व्या वर्षीही नाही. मुंबईकर कंपूची चर्पटपंजरी ते मुकाट्याने ऐकून घेत होते. परंतु जेव्हा त्यांची भाषा असह्य झाली तेव्हा कोणी एकाने विचारले, "या तिरवन रागाची एखादी चीज ऐकवाल आधी?" झाले! नझीरखाँ, छज्जूखाँ खवळून उठले. "चीज येत नसती तर रागाची चर्चा आम्ही कशाला केली असती! चीज येत नाही तर शास्त्राला काय आग लावायची! ही पाहा चीज!" आणि 'त्रिवेणी, कालिंदी, सरस्वती' या ध्रुवपदाची अस्ताई म्हणून दाखविली आणि अल्लादियाखांच्या रोखाने सवाल टाकला— "या रागातली असली चीज कुणी म्हणून दाखवावी—फार कशाला! या चिजेचा अन्तरा कुणालाही याद असेल तर म्हणून दाखवावा." असले हे धाष्टर्याचे आव्हान करण्यात एक मक्खी होती. चिजेचा खास मूळ अंतरा या लोकांनाही माहीत नव्हता! म्हणून त्यांनी पदरचा एक अंतरा तयार करून ठेवला होता. अर्थात दुसऱ्या गवयाने कदाचित खरा अंतरा म्हटला तरी तो गलत आहे, आमचाच अंतरा खरा, असा कोलाहल करायला हे तयारच!

अल्लादियाखांसाहेबांनी त्या चिजेच्या खास अंतऱ्याचे शब्द म्हणून दाखविले. लगेच मुंबईकर कंपूने कोलाहल सुरू केला की अंतरा गलत आहे. सुदैवाने या वादाचा निकाल लावण्याचा रामबाण पुरावा खाँसाहेबांजवळ होता. त्यांनी अंतऱ्याचे शब्द तर म्हणून दाखविलेच, परंतु त्या ध्रुपदाची बाकीची जी दोन अंगे म्हणजे 'संचारी' व 'आभोग' त्यांचेही शब्द तत्काळ म्हणून दाखविले, इतकेच नव्हे, तर तिरवन रागिणीतील आणखी काही चिजा म्हणून दाखविल्या व अर्ध्यामुर्ध्या चिजेच्या जोरावर रागस्वरूपांची चर्चा करणाऱ्या त्या कंपूची अर्थातच त्यामुळे तोंडे बंद झाली. याचा परिणाम इतकाच झाला, की स्थानिक कंपूच्या मनात खाँसाहेबांविषयी द्वेषबुद्धी मात्र धुमसत राहिली. अल्लादियाखाँसाहेबही थोड्याच दिवसांनी पुण्यास गेले. तेथे काही रसिक मंडळींनी त्यांची गाणी केली.

त्यांपैकी एक गाणे बिघडले. खाँसाहेबांचा आवाज एकाएकी चिप बसला आणि बिलकुल काम देईना. गाणे थांबवून खाँसाहेब बाहेरच्या बाजूला आले व रावसाहेब सहस्रबुद्धे व पुण्याचे गवई शंकरबुवा अष्टेकर यांना म्हणाले, "रावसाहेब, एक सुरी घेऊन माझा गळा छाटून टाका." रावसाहेबांनी त्यांची समजूत केली, पण ज्या गळ्यावर आपण न भूतो न भविष्यति अशी मेहेनत घेतली त्या गळ्याने असा दगा द्यावा ही गोष्ट कोणता कर्तबगार कलावान सहन करील!

याच सुमारास कै. श्री. बापूसाहेब कागलकर यांनी खाँसाहेबांना कोल्हापुरास नेले व कै. श्री. शाहू छत्रपतींना त्यांचे गायन ऐकवून दरबारमध्ये त्यांना कायमचे नोकर केले. कै. शाहू छत्रपतींच्या अंगच्या इतर अनेक अजब गुणांमध्ये माणसाची अचूक पारख करण्याचा मोटा गुण होता. राजकारणातील त्यांच्या पारखीचा येथे विचार करण्याचे कारण नाही. परंतु त्यांच्या खासगी षोकाच्या बाबतीत मात्र त्यांनी गामागुंगाच्या तोडीचे उत्तमातले उत्तम पैलवान, अल्लादियाखाँसाहेबांसारखे उत्तमातील उत्तम गायक, कांताप्रसादासारखा उत्तम तबलिया इत्यादी गुणीजन वेचून पदरी ठेवले होते. आज चाळीस-पंचेचाळीस वर्षे खाँसाहेबांचे महाराष्ट्रात वास्तव्य झाल्यामुळे महाराष्ट्रातील जो संगीताचा दर्जा वाढला होता त्याचा पुण्यांश कै. श्री. शाहू छत्रपतींना आहे यांत संशय नाही. खाँसाहेबांचे उच्च संगीत महाराजांना मोठेसे कळत होते म्हणून नव्हे, परंतु खाँसाहेबांच्या खास परंपरेमुळे ते खाँसाहेबांना अत्यंत प्रेमभावाने व आदराने वागवीत. खाँसाहेबांच्या पूर्वजाने मिळवलेला ताम्रपट महाराजांनी मुद्दाम आणविला व तो सर्व दरबारी मंडळींना व त्यांच्या परंपरेविषयी शंका घेणाऱ्या सर्व गायकांना ते मुद्दाम अभिमानाने दाखवीत.

अल्लादियाखाँसाहेबांचे अडीचशे वर्षांपूर्वीचे पूर्वज मूळचे शांडिल्य गोत्रज ब्राह्मण. अन्नदात्यावरील संकट टाळण्याच्या कारवाईत दिल्लीपती बादशहाच्या कारकिर्दीत जबरीने त्यांचे धर्मान्तर झाले. खाँसाहेबांची स्वतःची राहाणी धर्मांतर झाले असले तरी ब्राह्मणाला देखील लाजवील इतकी निर्मळ आहे. त्यांच्या गायकीप्रमाणेच त्यांच्या विचारात व आचारात मुसलमान गवय्यात दिसून न येणारा असा गंभीर व भारदस्त प्रतिष्ठितपणा आहे. ओतप्रोत विद्या असून वल्गना नाही. असामान्य कर्तबगारी स्वतःच्या अंगी असूनही इतरांमधील अल्पशा कर्तबगारीलादेखील प्रोत्साहन देण्याची वृत्ती, कोणाची अवास्तव स्तुती नाही—निंदा तर नाहीच नाही. घराण्याच्या विद्येची यत्किंचितही अप्रतिष्ठा किंवा तिला हीनपणा न येऊ देण्याबाबत पराकाष्ठेचा कटाक्ष, पूर्णपणे निर्व्यसनी आणि प्रकृती दुरुस्त राखण्याकडे सदा जागरूक इत्यादी गुणांमुळे अल्लादियाखाँहेब हे गायकांचे सम्राट व त्याचप्रमाणे व्यक्तिचारित्र्याचेही आज सतत अर्धा शतक आदर्श होऊन राहिले आहेत.

खाँसाहेबांचा जन्म, बालपण, विद्याभ्यास वगैरे हकीकत त्यांच्या स्वतंत्र चरित्रात येणे वाजवी होईल. प्रस्तुत प्रसंगी त्यांच्या असामान्य कलेचा गौरव करण्यापलिकडे माझी कुवत नाही. कारण त्यांची कला इतकी अगाध आहे, की तिच्या अंतरंगाची सांगोपांग चर्चा करणे तर अशक्यच; परंतु स्थूल मानानेदेखील तिचे स्वरूप निश्चित करणे माझ्या-

सारख्याच्या कुवतीबाहेर आहे, त्यांचे गायन मी अनेक वेळा ऐकले आहे आणि त्याचा एकंदर परिणाम माझ्या अल्प बुद्धीवर काय झाला व काही इतर अधिकारी व्यक्तींवर त्यांच्या कलेची काय प्रतिक्रिया झाली एवढेच मला सांगता येईल.

प्रथम बाह्यांगाचे वर्णन करायचे म्हणजे गायनाच्या वेळचे त्यांचे आसन व मुद्रा. गु. भास्करराव ज्यावेळीं गावयास बसत त्यावेळीं सभा जिंकण्याची खात्री असलेल्या वीराप्रमाणे प्रफुल्ल मुद्रेने व डौलाने बसत. तीच खाँसाहेबांची मुद्रा व बैठक-गुहेच्या तोंडाशी आराम घेत बसलेल्या व आसमंतातील प्रदेशावर सामर्थ्यपूर्ण नजर फिरविणाऱ्या वनराज केसरीप्रमाणे वाटते. गाताना त्यांची मुद्रा केव्हाही विकृत होत नाही. त्यांच्या गायकीतील विलक्षण बिकट प्रकार पाहिले म्हणजे त्यांच्या अढळ शुद्ध मुद्रेचे आश्चर्य वाटते. एखादी पेचदार तान किंवा छोटीशी मुरकी घेताना देखील अनेक गायकांना करावा लागणारा मुद्राभंग व शरीरभंग पाहिला म्हणजे असे वाटते, की नको ते त्यांचे हाल पाहणे आणि नको ते मुष्कील तान ऐकणे. बहुतेक गवयी गाताना हातवारे व नाना प्रकारचे चेहरे करतात. त्यावाचून त्यांचा गळा कामच देत नाही. याचे कारण आलापांतील आघातांनुरूप हातवारे करूनच त्यांनी मेहेनत केलेली असते. अर्थात गानक्रियेची साथ आपसूकच होऊ लागते. अल्लादियाखाँसाहेबांचेदेखील गाताना हातवारे होतात; परंतु त्यामध्ये साथीचे व्यसन नसते. तानेची किंवा आलापांची मोडणी व लयीबरोबर होणारी बोलाची लीला श्रोत्यांना अधिक विशद व्हावी या हेतूने ते हातवारे करतात. बहुतेक गवयांचे हातवारे प्रयासाचे द्योतक असतात; परंतु खांसाहेबांचे हातवारे कलेची मांडणी दाखविणारे असतात.

त्याचप्रमाणे आसन. असे काही गायक पाहाण्यात येतात, की तान मारता मारता चारदोन हात तरी आपली जागा सोडून पुढे येतात; त्यांची गायकी चांगली असते, तान तयार व परिणामकारक असते. परंतु इतका आवेश आणि प्रयास केला नाही तर तान परिणामकारक होणार नाही अशी सवयीमुळे त्यांना भीती वाटत असते. अल्लादियाखाँ यांची ऐन जोषातील अनेक गाणी मी ऐकली असतील आणि त्या वेळची अत्यंत पल्लेदार आणि पेचदार फिरत वयोमानामुळें त्यांच्या गाण्यात ऐकावयास आता मिळणेही नाही. परंतु पतंगाला गोते देण्याकरिता जसा दोर मजेमजेने नाचवावा लागतो, त्याप्रमाणे त्यांचे हातवारे अत्यंत मुष्कील तानेच्या वेळीं होत. भेसूर मुद्रा करून, जमिनीला डोके भिडवून किंवा चार हात बैठक सोडून अथवा गुडघ्यावर उभे राहून तान काढण्याची त्यांना केव्हाच जरूर पडली नाही. मुष्कील रागात मुष्कील फिरत करणारा व अत्यंत धीम्या लयीत दोनदोन आवर्तने फिरून यत्किंचितही मुद्रा किंवा आसनभंग न करता अत्यंत सहज-सौकर्याने समेच्या आणि चिजेच्या तोंडाचा सुंदर संगम साधणारा गायक गेल्या चाळीस वर्षांत माझ्या तरी ऐकण्यात आलेला नाही. आता रहिमतखाँप्रमाणे निसर्गसुंदर लवचिक आवाज व साधी गायकी असती तर शुद्ध मुद्रा राखणे मोठेसे कठीण नव्हते. पण खाँसाहेबांचा गळा रुंद आणि बसकट असा आहे. सर्वसामान्य नादलुब्ध लोकांना झुलविण्याची नैसर्गिक देणगी त्यांना नाही. त्यामुळे केवळ गळ्याच्या देणगीवर त्यांनी

आपल्या कलेची मदार ठेवली नाही. त्यांनी गायनकला म्हणजे संपन्न प्रतिभा व अचाट परिश्रम या दोहोंचा परिपाक आहे आणि म्हणूनच आपल्या गायकीवर व गळ्यावर इतका विनाप्रयास त्यांना ताबा राखता येतो. तपश्चर्येच्या बळाने निसर्गावर मात करणारे संगीतसम्राट अल्लादियाखाँसाहेब हे अद्वितीय योगिराज आहेत.

अल्लादियाखाँसाहेबांच्या गायकीचे स्थूल स्वरूप पाहाता असे दिसून येईल, की (पंधरावीस वर्षापूर्वीच्या त्यांच्या गायकीची ही हकीकत आहे. हल्ली वृद्धावस्थेमुळे त्यातील चतुर्थांशही बाकी राहिलेला नाही. तथापि तो चतुर्थांशसुद्धा इतराच्या गळ्यांना साध्य होणे दुरापास्त आहे. याचे प्रत्यंतर गेल्या जानेवारीत त्यांचे मुंबईस लक्ष्मीबागेत गाणे झाले त्या वेळी प्रत्येकाला आले असेल.) बहुतकरून ते 'प्रसिद्ध' व 'मुष्किल' राग गातात. त्यामुळे प्रथमप्रथम दक्षिणेतील बहुतेक गवयांना त्यांच्या रागाची व गायकीची पारख होत नसे. तरीपण कोणतीही चीज ते इतक्या संथपणे सुरू करीत, की तिची मांडणी करताना कोणत्या स्वरावरून कोणत्या स्वरावर गेले, कुठे थांबले, कुठल्या स्वरापासून मागे आले इत्यादी मजकूर जिज्ञासूंच्या ध्यानात तावडतोब येई, म्हणजे ध्यानात आला असे वाटे. परंतु पुढे त्यांची कामगत सुरू झाली म्हणजे त्यातील कौशल्याकडे लक्ष खेचले जाऊन तो मजकूर कोठल्या कोठे उडून जाई आणि कसलाही तज्ज्ञ जागरूक श्रोता पुन्हा कोरडाच राहत असे. एक रागिणी संपून दुसरी चीज सुरू झाली म्हणजे पहिल्या चिजेची रूपरेषा पार पुसून जाते. श्रोत्यांना ते आपल्या गायकीच्या झोतात ओढून नेतात— विचाराला व संग्रह करायला वावच देत नाहीत.

दुसरी गोष्ट म्हणजे त्यांचे गायन सततप्रवाही आहे. स्वर, ताल किंवा अलंकार साधण्याकरिता लय सोडून मुद्दाम एखाद्या ठिकाणी मुक्काम करण्याचे किंवा रेंगाळण्याचे त्यांना कारणच पडत नाही. कुशल मोडीलेखकाचा टाक एकदा कागदाला लावला म्हणजे हात न उचलता तो वाक्य संपवितो (जणू काय काटेकोर अंदाजाने त्याने शाई घेतलेली असते व मजकूरही जमविलेला असतो) त्याचप्रमाणे खांसाहेबांच्या विस्तारकौशल्याची गोष्ट आहे. त्यांच्या कल्पनातरंगात जी जी आकृती निर्माण होईल ती ती तत्काळ उमटविण्याची शक्ती केवळ मेहनतीने त्यांनी आपल्या कंठात आणून ठेवली आहे. कल्पना आणि कंठ त्यांनी एकजीव केले आहेत. प्रज्ञा, परिश्रम आणि शिक्षण या त्रयीच्या मिलफामुळे त्यांची कल्पकताही अचाट आहे आणि त्यामुळे त्यांचे प्रत्येक गायन अश्रुतपूर्व वाटते. 'नर करणी करे तो नरका नारायण हो जाय' ही म्हण त्यांनी सार्थ करून दाखविली आहे.

कोल्हापुरास प्रथम ते येऊन राहिले त्या वेळचा त्यांचा रियाज अतिमानुष होता असे म्हणावयास हरकत नाही. शिवाजी थिएटरकडे जाण्याच्या रस्त्यानजिक त्यांचे कोल्हापुरास मालकीचे घर आहे. रात्री नऊ वाजता मेहनतीला सुरवात व्हायची. एखाद्या मुष्कील रागांतील मुष्कील तान घेताना गळा कोठे अडला किंवा त्या ठिकाणी यत्किंचितही कच्चेपणा त्यात दिसून आला की ती तान घटविण्यास सुरवात होई. दहापंधरा वेळा तीच ती तान रस्त्यावर उभा राहून ऐकण्याचा कंटाळा येऊन मी नाटकाला निघून जात असे.

नाटक संपल्यावर म्हणजे अडीचतीनच्या सुमारास परत येताना ऐकावे तो तोच तानपलटा चालू असायचा! असल्या अजस्र मेहेनतीनंतर त्या गळ्याला अटक राहील कशाला? असली खडतर तपश्चर्याच त्यांच्या या वयातही कामी येत आहे आणि त्यांचे एकमेव अद्वितीय स्थान अद्याप अढळ ठेवीत आहे.

त्यांच्या गायनातील दुसरा विशेष म्हणजे त्यांचे गायन एकजात भरदार असते. कोठे गळा आवळून कृत्रिम गोडी आणण्याचा प्रयत्न नसायचा, तारसप्तकातील स्वरदेखील तितक्याच खुल्या आवाजाने लावायचे, त्यात किरटेपणा किंवा प्रयास नसायचा. तसेच गायनात आक्रोश, किंचाळणे किंवा भयानक हुंकारडकार नसायचा. त्यांच्या तानेत आघात दिसतात, ते तानेची विशिष्ट आकृती श्रोत्यांना आकलन व्हावी याकरिता व लयीचा तोल जाऊ न देता तिला खेळविण्याकरिता योजिलेले असतात. तसेच रागाचे स्वरूप तयारीच्या बिकट फिरतीतदेखील कटाक्षाने संभाळणारा गायक इतरत्र क्वचितच आढळून येईल. पाच रागांच्या मिश्रणाची 'पटमंजरी' रागिणी पंचरंगी गोफ गुंफल्याप्रमाणे एकरूप करून गायचे कौशल्य या संगीतसम्राटावाचून दुसरे कोण दाखवू शकतील?

कसलाही मुष्कील राग यमनकल्याणाप्रमाणे सहजसुलभतेने गाणारे, त्याचे स्वरूप मांडणी करताच आयन्याप्रमाणे स्पष्ट व विशद करणारे आणि दीर्घकाल शिक्षणावाचून ज्यांची गायकी अल्पांशानेही हस्तगत होणे अशक्य असे हे अजब कलायोगी सं. स. अल्लादियाखाँसाहेब महाराष्ट्राला महद्भाग्याने लाभले आहेत. ईश्वर त्यांना चिरंजीव करो.

त्यांचे लहान बंधू हैदरखाँसाहेब हे दुर्दैवाने नुकतेच दोन वर्षांपूर्वी दिवंगत झाले. यांचा आवाज असा काही मधुर आणि स्वरेल होता, की अल्लादियांच्या बरोबर साथीला असतांना मधूनमधून त्यांच्या आलापांनी श्रोते गुंगून जात. तीन वर्षांपूर्वी मुंबईस लक्ष्मीबागेत खाँसाहेबांचे गाणे झाले त्या वेळी त्यांच्या साथीला एका बाजूस बंधू हैदरखाँ-साहेब व दुसऱ्या बाजूला चिरंजीव मंजीखांसाहेब असा हा अपूर्व पण अखेरचा योग होता. गाणेही अपूर्व झाले. खाँसाहेबांना ध्रुपदधम्माराची तालीम बालवयात भरपूर झालेली. त्यांच्या घराण्याच्या शिक्षणाची ती परंपराच आहे. त्यांचे चुलत बंधू मरहूम दौलतखाँ-साहेब हे असामान्य ध्रुपदगायक होते. प्रथम ते कलकत्त्यास अघोरबाबू या नावाच्या एका धनिक बंगाली गृहस्थांना तालीम देत होते. नंतर ते मुंबईस श्री. माधवदास पास्ता[१] यांच्या आश्रयास काही वर्षे होते. यांच्याइतका चिजेचा भरणा हिंदुस्थानात कोणाकडे नव्हता. प्रत्येक रागाच्या शेकडोंनी चिजा यांना येत.

एकदा मुंबईस गोवर्धनदास गोकुळदास तेजपाळ यांच्या बंगल्यात दौलतखाँसाहेब यांची बैठक झाली. हे वडील चुलत-बंधू मध्ये आणि अल्लादियाखाँसाहेब तंबोरा घेऊन एका बाजूला आणि हैदरखाँसाहेब दुसऱ्या बाजूला. हा अपूर्व योग पाहाण्याचे भाग्य थोड्यांच्याच नशिबी होते. दौलतखाँसाहेबांची केवळ ध्रुपदाचीच बाणी. तेव्हा ध्रुपद त्यांनी उत्तम गावे हे योग्यच; परंतु अल्लादियाखाँसाहेबांची ख्यालिये अशी कीर्ती असूनही ध्रुपदाच्या प्रदेशातदेखील त्यांची कल्पनातीत भरारी दिसून येई. दौलतखाँची गायकी कष्ट केल्यास

साध्य होईल असे वाटे; परंतु अल्लादियाखाँ यांची गायकी साध्य होण्यास केवळ कष्टच नव्हे, तर त्याच्या जोडीला प्रतिभा व नशीब पाहिजे आणि इतके सर्व असूनदेखील वर त्यांचेच शिक्षण पाहिजे.

गोवर्धनदास गोकुळदास यांच्या बंगल्यावर भावनगरच्या बाबलीबाई—[४] नत्थनखाँच्या शिष्या व अत्यंत जोरदार मर्दानी गाणे गाणाऱ्या बाई—यांचे व हिंदुस्थानची बुलबुल गायकी गोहरजान[५] या दोघींचे एकाच बैठकीवर आळीपाळीने गायन ऐकण्याचा योग आला होता. दोघीही आपापल्या क्षेत्रात त्या वेळी अजिंक्यच होत्या. बाबलीबाई 'अस्ताई' गाऊन गेल्या, म्हणजे चांगल्या गायकालाही गाण्यापूर्वी विचारच करावा लागे आणि रंग जमविणे कठीण पडे. गोहरजान तर काय मूर्तिमंत रंगदेवता! त्यांच्यातील आकर्षण बाबलीबाईंच्या केवळ जोरदार व पुरुषी गायनात कोठून येणार? शिवाय बाबली-बाई वृत्तीने रुक्ष असल्यामुळे नथ्थनखाँच्या फिरतीतील जोर मात्र आला; पण त्यांच्या वृत्तीतील रसदारपणा बाईंच्या गाण्यात उतरला नव्हता. अशा या दोन कलासंपन्न स्त्रियांच्या निर्देशाबरोबर आग्र्याच्या जोहराबाईंचाही निर्देश करणे अवश्य आहे. या ग्रामो-फोन रेकार्डस् देण्याकरिता मुंबईस आल्या होत्या त्यावेळी त्यांनी मला गाणे ऐकविले. गवैय्याचा मर्दानी बाज व स्त्रियांचा जनानी ढंग या दोहोंचे रम्य मिश्रण यांच्या गायनात दिसून येई. त्यादेखील हिंदुस्थानातील नामवंत गायिका होत्या.

परंतु वरील तिन्ही गानदेवतांमधील भिन्न गुणांची एकरूपता अधिक उज्ज्वलतेने ज्यांच्या गायनात दिसून येते अशा एका कलासंपन्न गायिका सुदैवाने आज हयात आहेत. त्या म्हणजे अल्लादियाखाँसाहेब यांच्या पट्टशिष्या केसरबाई केरीकर हे सांगायला नकोच. त्यांचे गायन रसिक लोक ठिकठिकाणी ऐकत आहेतच. तेव्हा त्यांचे वर्णन करणे म्हणजे सूर्यप्रकाशाचे वर्णन करण्यासारखे हास्यास्पद होईल व वर्णन करणेही पण अशक्य आहे. मनाला धन्यता वाटण्यासारखी व जन्मात न विसरण्यासारखी जी काही महान कलासंपन्नांची थोडी गाणी मी ऐकली, त्या योग्यतेचे केसरबाईंचे गेल्या चार महिन्यांपूर्वी बॉम्बे म्युझिक सर्कलमध्ये झालेले गाणे होते. धन्य त्या केसरबाई! मुंबईतील धनिकवणिक बाळांना मोहित करण्यास पुरेशी नृत्य-गायन-अभिनय-कला, शरीर-सौष्ठव, तारुण्य व आकर्षण असूनही ते केवळ तुच्छ मानून केवळ कलेकरिता अल्लादियां-खाँसारख्यांच्या बिकट गायकीला लागणारी खडतर तपश्चर्या ज्यांनी सतत बाराचौदा वर्षे केली, त्यांच्या मस्तकावर कलेचा व गुरुदेवतेचा वरदहस्त केव्हाही असणार आणि अखिल हिंदुस्थानात त्या अजिंक्यच राहणार.

सांगण्यासारखी गोष्ट म्हणजे केसरबाईंना ईश्वरदत्त मधुर व लवचिक आवाजाचीही तशी देणगी नव्हती व खाँसाहेबांच्या तालमीपूर्वी तर एक प्रकारचे त्यांच्या गळ्यात अनिष्ट वळण बसले होते. हे सारे दोष काढून आज त्यांच्या गळ्याला भरदारपणा, जिलई आणि विलक्षण लवचिकपणा आणण्यास गुरुशिष्यांनी काय प्रयास घेतले असतील याची कल्पनाही करवत नाही.

कोल्हापुरास कै० तानीबाई घोरपडे[६] म्हणून खाँसाहेबांच्या शिष्या होत्या. त्याही केसरबाईंच्या योग्यतेच्या होत्या. तानीबाई सातआठ वर्षांपूर्वी वारल्या. त्या खाँसाहेबांचे ऐन जवानीतील गाणे गात. त्यांचादेखील आवाज असाच मेहनती, कमावलेला होता.

गायनाच्या बाबतीत असे दिसून येते, की निसर्गदत्त सुंदर आवाजाची माणसे अल्प-संतुष्ट असतात आणि कष्ट करून उच्च प्रदेशावर आक्रमण करावे अशी त्यांना महत्त्वा-कांक्षाच नसते. ते आपल्या गळ्याच्या गोडीतच गुंतलेले असतात. गोड गळ्याची निशा श्रोत्यांपेक्षा गायकालाच अधिक बाधा करतेशी दिसते. गायनकलेचे दुर्दैव, दुसरे काय! असो.

अल्लादियाखाँसाहेबांची परंपरा राखणारे म्हणजे आता त्यांचे कनिष्ठ चिरंजीव भूर्जीखाँ व त्यांचे लहान चुलत-भाऊ नत्थनखाँ हेच कायते प्रत्यक्ष कुटुंबातील जीव आहेत! मोठ्या झाडाच्या सावलीत छोटी झाडे जोमाने फोफावत नाहीत अशा प्रकारची या दोघांचीही गाण्याच्या बाबतीत स्थिती झाली असली तरी भूर्जीखाँसाहेब यांच्याकडे वडिलांच्या विद्येचा वाटा बऱ्याच मोठ्या प्रमाणात आलेला आहे आणि शिक्षण देण्याची त्यांची हातोटी वाखाणण्यासारखी आहे.

नत्थनखाँसाहेब यांना जी काही विद्या मिळाली आहे तिचा ते अत्यंत मोकळ्या अंतःकरणाने व हौसेने विद्यादानाकडे उपयोग करीत आहेत. वरील दोघांही गायकांवर आता आपल्या परंपरेच्या गायकीची जोपासना करण्याची जबाबदारी आहे. गायनाच्या व विद्यादानाच्या उभयविध मार्गांनी ती पार पाडण्याची ईश्वर त्यांना स्फूर्ती व उत्तेजन देवो.

शेवटी, आमचे संगीतसम्राट अल्लादियाखाँसाहेब यांना ईश्वर चिरायू करो व त्यांची शिष्यपरंपरा कलासंपन्न व श्री. केशराबाईप्रमाणे प्रभावी झालेली पाहाण्यास त्यांना दीर्घायुषी करो.

टिपा

१. **महंमदखाँ** (सुमारे १८७०–१९२२) आणि **अब्दुल्लाखाँ आग्रावाले** (सुमारे १८७३–१९२२)

भास्करबुवांचे गुरू आग्रावाले [खरे तर गौनपुर (लखनऊ) वाले] यांच्या सहा पुत्रांपैकी पहिले दोन. ते आणि तिसरे महंमद सिद्दीक यांना वडिलांची खास तालीम मिळाली, शिवाय आपल्या आणि घराण्याशी संबंधित अशा बुझुर्गांकडूनही अधिक विद्या मिळाली. धाकटे तिघे—विलायतखाँ, बानूखाँ व नन्हेखाँ हे—१९०१ साली वडील वारले तेव्हा फार तर आठदहा वर्षांचे होते; त्यांना ज्येष्ठ बंधुद्वयाने शिकवून इतर बुझुर्गांच्या हवाली केले. नत्थनखाँच्या कित्येक शिष्यांना

पुढील मार्गदर्शन त्यांनी केले दोघेही पैशाने नव्हे तर विद्यादानात उदार, घराण्याची एकी सांभाळणारे. महंमदखाँजवळ संग्रह आणि विस्तार अधिक, तर अब्दुल्लांमध्ये माधुर्य व रंजकता अधिक. अब्दुल्ला फार साधे. आकारओकारांऐवजी एकार लावण्याचे जे या घराण्याचे प्रादेशिक वैशिष्ट्य ते अब्दुल्लांनी प्रथम सोडले. उभयतांचे आवाज जरी निर्मळ तरी स्निग्धमंजुळ नव्हेत. तरीही अब्दुल्लांचे स्वरांच्या बारकाव्यांकडे लक्ष अधिक. ते अनेकवार मजेने रहिमतखाँबरोबरही गाइलेले आहेत. (श. वि. गो.)

मौलाबक्ष घिस्सेखाँ तलवंडीवाले
(१८४३ ते १९१०)

भिवानीजवळचे सुखवस्तू पैलवान पाटील. बाराबस्तीमधील तलवंडीवाल्या घसीटखाँकडे गायन शिकले. नंतर इतरत्र मधुकरवृत्तीने शिकून घेताना ऐकले की, संगीताचे मूळ शास्त्र दक्षिणेतच जतन केलेले आहे. म्हणून म्हैसूरला आले. मधुर आवाजामुळे तेथे छाप पडली. तेथून तंजाऊरला जाऊन कोणा ब्राह्मणाकडून वीणावादन व प्राचीन (?) 'शास्त्र' शिकले. परत म्हैसूरला येऊन दरबारच्या चाकरीत राहिले. विवाह केला. दौरे काढले. बडोद्याच्या खंडेराव महाराजांनी नझीम हुसेन व अली हुसेन कन्हाई, फैझ महंमदखाँ, नझीरखाँ पखवाजिये इत्यादिकांकडून पारख करून पदरी ठेवले. १८७० मध्ये आद्य अर्वाचीन समाजोन्मुख संगीतप्रचारक विश्वनाथ रामचंद्र काळे वकील यांनी मौलाबक्षांना पुढे करून 'गायनाब्धि सेतु' हे भारतीय संगीतविषयक मासिक काढले. त्यामुळे मौलाबक्ष एकदम प्रतिष्ठित झाले. काळे लौकरच मुंबईला परतल्याने मासिक बंद पडले, तरी शास्त्रकार-ग्रंथकार असा मौलाबक्षांचा गवगवा कायम राहिला. त्यांनी आपली सामूहिक शिक्षणाची शाळा काढली (१८७५). एव्हाना सयाजीराव महाराज गादीवर आलेले (१८७१). त्यांना शिस्तबद्ध शाळाशिक्षणाची हौस. त्यामुळे मौलाबक्षांचे प्रस्थ वाढले. १८८३ पासून आपले चिरंजीव मूतसा मुस्ताफा यांच्या मदतीने 'मौलाबक्ष सेरीज' खाँसाहेबांनी काढली, त्या नोटेशन पद्धतीमध्ये लयकाल भागही दाखवले जात. दाक्षिणात्य 'मेलां'च्या धर्तीवर मौलाबक्षांनी 'थाट' केले. पहिला शिकवायचा तो थाट शुद्ध बिलावलाचा. त्याला शंकराभरण नाव दिले. कलावंतखात्याचे प्रमुख झाल्यामुळे मौलाबक्षांचे अंगी गर्व आणि परोत्कर्षासहिष्णुता आली. जुने बुझर्ग बचकून असत आणि बाहेरच्या कलावंताची मौलाबक्ष प्रसन्न होईतो दाद लागत नसे. मौलाबक्षांचे दुसरे चिरंजीव अल्लाउद्दीन यांना स्टाफ नोटेशन व ऑर्केस्ट्रेशन शिकण्यासाठी सयाजीरावांनी इंग्लंडला धाडले आणि मुस्ताफा 'पठान' यांना संस्थानचे बँडमास्टर बनवले. सुमारे १९०८–९ पर्यंत आणि नंतरही कमी प्रमाणात मौलाबक्ष पद्धती व शाळा महाराष्ट्रात प्रसृत व

लोकमान्य होत्या. त्या पद्धतीमध्ये काही गुण आहेतच. मौलाबक्षांच्या शिष्यांपैकी विशेष प्रसिद्ध म्हणजे मास्टर मनहर बर्व्यांचे वडील गणपतराव गोपाळराव बर्वे, 'गांधर्वोपनिषद्' कर्ते मीनप्पा व्यंकप्पा केलवाड, नामदेवराव उमेडकर (प्रसिद्ध गुलाबराव महाराज यांचे गायन गुरू), शिवाय बोरकर – चित्रे – जोशी – पाटणकर. (श. वि. गो.)

३. माधवदास गोकुळदास पास्ता
(१८५६–२९ मे १९३७).

कपोळवाणी या जातीचे धनाढ्य गिरणीमालक. उदार, दानशूर-वडिलांप्रमाणेच. केवळ संगीतप्रेमी नव्हेत तर संगीतज्ञ गायक. अल्लादियाखाँचे चुलतबंधू (चुलते?) दौलतखाँ उदैपूरवाले हे कलकत्त्याला दुनीचंदाकडे असत; अघोरबाबू चक्रवर्ती हे तेथील त्यांचे नामांकित शिष्य. तेथेच वझेबुवांनीही त्यांच्याकडून पन्नासएक निवडक ध्रुपदे घेतली. त्या दौलतखाँ ध्रुपदियांना त्यांनी मागवून घेऊन आमरण आपल्या चाकरीत ठेवले; त्यांच्याबरोबरच मोतिसिंहाचा (कुदौसिंगाचा प्रतिस्पर्धी व नाना पानसे यांचा गुरू) मुलायम हाताचा नम्र नातू मक्खन (१८९६–१९७१) यालाही असामी दिली. दौलतखाँनी दिलेल्या शेकडो ध्रुपदांची गुजराती हस्तलिखित संहिता बाडाच्या रूपाने माधवदासांनी तयार केली; जपून ठेवली. त्यांचा वाद्य-संग्रहही चोखंदळ व मोठा.

माधवदासांचे बंधू विठ्ठलदास हे ख्यालिये. अल्लादियाखाँचा त्यांच्यावर मोठा लोभ; अल्लादियाखाँनी स्वतःच्या मुलांइतकेच शिक्षण त्यांना दिले असे मंजेखाँ म्हणत.

मुंबईतील 'चित्रा सिनेमा' माधवदासांच्या मालकीचा. तेथील रस्त्यांना त्यांचे व बंधू विठ्ठलदास यांची नावे आहेत. कुलाबा गिरणीच्या जवळ कुलाब्याच्या रस्त्यावर दोन गल्ल्या 'पास्ता लेन' नावाच्या आहेत. त्यांपैकी एक विठ्ठलदास नावाची व दुसरी गोकुळदास यांच्या नावाची. (श. वि. गो.)

४. चंद्राबाई (चंद्रप्रभा) ऊर्फ बाबलीबाई साळगावकर.
(अंदाजे १८६०–१९२५).

गोमांतकात, नंतर बेळगावी व अखेरीला मुंबईत जो जो अगदी उत्तम गायक आढळेल त्यांच्याकडे शिकून शेवटी आग्रावाल्या नत्थनखाँच्या गंडाबांध पट्टशिष्या बनल्या. गाणे जोरकस; विद्वत्ताप्रचुर पण गोडवा इतर थोर कलावतींच्या तुलनेने कमी; तरीही रंजकता भरपूर. दीर्घकाळ मुंबईतील अग्रगण्य गायिकांपैकी. दानशूर, श्रीमंत, मनमिळाऊ. गिरगाव बॅकरोडवर सदाशिव गल्लीच्यापुढे घर. उत्तरकाळात भावनगर संस्थानात चाकरी. महाराष्ट्र-गुजरातेत अतिविख्यात. शेवटची चार वर्षे

मुंबईत. प्रचंड थलथलित देह असूनही कोणी उपहास करू धजला नाही असा सांगीतिक व सामाजिक अधिकार. एका तंबोऱ्याशिवाय दुसरा पुरुष जवळ कधी केला नाही हे उल्लेखनीय. (श. वि. गो.)

५. **गौहरजान**
(सुमारे १८७०/७२–१९२९)

लखनौला जन्म. मौजुद्दीनशी काही नाते. अति सुस्वरूप. गायन-वादन-नृत्य नातेवाइकांकडून शिकली. रामपुरवाले ध्रुपदिये बीनकार वझीरखाँ यांनी थोडे पक्के गाणे शिकवले. टप्पे, होऱ्या, चुटकुले, ख्याल इतरत्र शिकली. ठुमऱ्या, दादरे, गझल, भजन मुख्यतः मौजुद्दीनकडे आणि काहीसे सादिकअल्ली व बनारसचे रामदासबाबा यांजकडून. प्यारासाहेब गौहरजानचे गुरू नव्हेत, पण मूळची तालीम व स्वभाव-शैली दोघांची एक; देवाणघेवाण होई. गौहरजानने आजन्म जेथे जेथे जे आकर्षक वाटले ते उचलले. अनेक भाषा शिकली; आणि 'हलके गाणे' असे आढ्यतेखोरांनी ठरवलेले गाणे हिंदुस्थानभर असे गाजवले की आग्रावाली गौहरबाईही जिद्दीने आपली 'पक्की गायकी' सोडून या गायकीच्या मागे लागली [ठुमरीवाली झोहराबाई गौहरजानच्या ख्याली गायकीच्या चुरशीसाठी ख्यालगायक बनली हा एवढा वृत्तांत चुकीचा.] तारुण्यातच गरगरीत बांधा असूनही गोरी गौहरजान सुंदर नव्हे पण मोहक होती. शुद्ध मुद्रा, शुद्धवाणी, योग्यशी संयमित हावभावांची अदाकारी, आवाज अतिशय सुरेल मधुर, पातळ प्रवाही धारदार आणि त्यातून भरदार, मोकळा, मोठा. तीन-चार सुरांतसुद्धा अपूर्व अशी अखंड तरी दाणेदार करामत. पूर्ण तीन सप्तकांचा आवाका सहजसिद्ध. केसरबाईनेसुद्धा मानावे. थिएटरात तिकीट लावून, श्रोत्यांना आधी छापील सचित्र कार्यक्रमपत्रिका देऊन जलसे केले. त्यात उभे राहून गात. पाहुण्यांसाठी आम दरबार होत, त्यांतील ही रीत होय. पण बैठकीत, खाजगी जलशात बसूनच; दोन सारंग्या व एक तबला यांच्या साथीने—तंबोऱ्याची गरज नाही. 'राधेकृष्ण बोल मुखसे' आणि 'कृष्ण मुरारी' ही पदे गौहरजानमुळेच आबालवृद्धांच्या तोंडी आली. गौहरजानची अब्दुल करीमखाँवर भक्ती. पण शागीर्दी मिळाली नाही. हिराबाईवर अत्यंत खूष. तिला दत्तक घ्यायला निघाल्या होत्या. कैक चिजा हिराबाईंना दिल्या, त्यातील 'राधेकृष्ण' हिराबाईंनी अधिक नटवून अधिक चित्तवेधक केले.

अफाट पैसा कमवला, अलोट दानधर्म केला. फार दिलदार. भावनाप्रधान. लखनौ, ग्वालियर, बनारस नंतर रामपूरला नोकरी केली, तेथील सरदारपुत्रांच्या वर्तनाला विटून रातोरात पलायन केले. मुंबईत काही वर्षे वास्तव्य 'गुजराथी नाटककंपनीं'चे सुस्वरूप संगीत नट मास्टर अमृत वगल नायक हे स्वतः संस्कृत–उर्दू जाणत व स्वतःच नाटकातील पदे चालींसकट तयार करीत, लखनौमध्ये

अर्धवट ऐकलेला व आवडलेला 'आनबान जियामें लागी' हा दादरा अमृतने नाटकासाठी स्वतःच रचलेला आहे हे कळताच त्याच्या पाया पडून संपूर्ण मिळवला; दोघे एकमेकांच्या प्रेमांत पडली; तीनचार वर्षे एकत्र राहिली, गोहरजानने नाटकात अमृतबरोबर नायिकेची कामेही केली. अमृत आकस्मिकपणे मरण पावला गोहरजान जवळजवळ पागल झाली. बहिणीने समजावणी करून कलकत्त्याला नेले. भानावर आणले. नंतर दरभंगा रियासतीत चाकरी. शेवटी म्हैसुरात. तेथे गोविंदराव टेंब्यांशी दृढ परिचय व मैत्री. (१९१० च्या आधीच गोविंदरावांनी गोहरजानचा बाज उचलला होता.) अति उदारपणामुळे अखेरीला दारिद्र्य अथवा मागे ठेवलेल्या इस्टेटीसाठी नातेवाईक नामधारी वगैरे हक्क सांगणाऱ्यांचे डोळ्यादेखत झगडे व लुटालूट–त्यात मृत्यू. (—श. वि. गो.)

६. **तानीबाई घोरपडे**

अल्लादियाखाँ साहेबांची ऐन जोषातील तालीन (१८९५–१९०९) यांना मिळाली. खास छत्रपतींच्या सांगण्यावरून ही तालीम खाँसाहेबांनी दिली. १९०९ साली तानीबाईच्या कन्येचे निधन झाले. त्यामुळे विरक्ती येऊन त्यांनी कलेतून मन काढून घेतले, आणि अध्यात्मात गुंतवले आणि त्यातही अधिकार प्राप्त करून घेतला. तानीबाई १९३१ साली मुंबईत कालवश झाल्या. प्रभात फिल्म कंपनीची प्रसिद्ध बालनटी वासंती ही तानीबाईच्या भावाची मुलगी. (सौ. श्रुती सडोलीकर व न. वि. जो.)

प्रकरण बारावे

सुमारे दहाबारा वर्षांपूर्वी 'रत्नाकर' मासिकाच्या नमुना अंकात 'संगीताची सद्यःस्थिती' या विषयावर मी प्रथमच लेख लिहिला होता. मधील कालखंडात आपल्या संगीतात काय काय स्थित्यंतरे झाली याचा आढावा घेणे इष्ट आहे. कारण प्रस्तुत लेखाने 'मनोहर' मासिकातील ही लेखमाला समाप्त होत आहे. लेखमालेबरोबर माझा व्यासंगही समाप्त झाला असे मात्र नाही. तो चालूच आहे; परंतु वाचकांचे मनोरंजन करण्यासारखे त्यात काहीच नाही. असो.

'रत्नाकरा'तील लेखानंतर गेल्या बारा वर्षांत अनेक नमुनेदार कलावानांचे कालवश होणे, रेडिओ व बोलपट यांचे आक्रमण, नाट्यकलेचे अंतर्धान इत्यादी संकटपरंपरेतून आमच्या संगीताला जावे लागले व अद्यापि जावे लागत आहे.

याच कालात मास्तर कृष्णराव, सवाई गंधर्व, सरनाईक, कागलकर, विनायकराव पटवर्धन वगैरे गायक-नट व पाध्ये, व्यास, कृष्णराव पंडित वगैरे गायकांचा आणि केसरबाई, सुंदराबाई, हिराबाई बडोदकर इत्यादी गायिकांचा विशेष बोलबाला झाला व होत आहे. या सर्वांचे गायन आजमितीला रेडिओवर, जलशातून, बैठकीत सर्वांना ऐकावयास मिळत आहे. तेव्हा त्याबाबत लिहिणे म्हणजे हातच्या काकणाला आरसा दाखविण्यासारखे होईल. याखेरीज उत्तरेकडेही थोडे हिंदू व मुसलमान गायक-वादक नावारूपास आलेले आहेत व येत आहेत. येथे कुमार गंधर्व या बालकाचा निर्देश करणे अवश्य आहे. हा कुमार म्हणजे संगीत-कलेतील एक मजेदार कूटप्रश्न आहे! याच काळातील आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे कै. भातखंडे यांच्या 'हिंदुस्थानी संगीतपद्धती'चा चौथा भाग व अप्रसिद्ध रागांचे 'क्रमिक माले'तील ५ व ६ असे भाग प्रसिद्ध झाले. त्यांच्या या प्रचंड कार्याची प्रशंसा करावी तितकी थोडीच.

गायनाचार्य रामकृष्णबुवा वझे यांनी आपल्या संग्रहातील अप्रसिद्ध रागांच्या काही हिंदी चिजा व मराठी पद्ये रचून एक पुस्तक प्रसिद्ध केले आहे.

संगीतकलानिधी मास्तर कृष्णराव यांनी हिंदीमध्ये स्वतः प्रचलित रागांतील चिजा रचून त्या नोटेशनसह प्रसिद्ध केल्या.

पुण्याचे प्रो. आचरेकर यांनी 'मत्सरीकृत मूर्छना' हे एका नव्या थाटावर रागांचे

वर्गीकरण सांगणारे पुस्तक प्रसिद्ध केले. पं. विनायकराव पटवर्धन यांनी आपल्या विद्यालयाची क्रमिक माला संपूर्ण केली.

'गोखले घराण्यातील गायकी' या नावाचे एक विशिष्ट प्रकारच्या अप्रसिद्ध गायकीचे व चिजांचे पुस्तक प्रो. इंगळे यांनी प्रसिद्ध केले. प्रो. रानडे यांनी संगीतावर एक चर्चात्मक ग्रंथ प्रसिद्ध केला आहे.

वरील गायकलोक आपापल्या शिष्यवर्गाला प्रत्यक्ष शिक्षण देऊन आपल्या चिजांचा जनतेत फैलाव करीत आहेतच. कै. भातखंडे यांनी प्रत्येक रागरागिणीची शक्यतो सूक्ष्म छाननी विस्ताराने केली असल्यामुळे अनेक जिज्ञासूंना त्यांच्या पुस्तकांचा विशेष फायदा होत आहे. शिवाय लखनौ येथील संगीत कॉलेजचे प्रिन्सिपॉल प्रो. रातंजनकर हे भातखंडे यांच्या चिजांचा फैलाव करीत आहेत.

हिंदुस्थानातील बऱ्याच विश्वविद्यालयांनी संगीत या विषयाला स्थान दिले आणि नुकतेच मुंबई विश्वविद्यालयानेही त्यांचे अर्धवट अनुकरण करण्याची योजना मान्य केली आहे.

मुंबई, पुणे वगैरे मोठमोठ्या शहरांतून म्यूझिक सर्कल्स स्थापन होऊन नामवंत कलावानांच्या मैफली प्रतिष्ठितपणे करण्यात येऊ लागल्या आहेत. त्यामुळे थिएटरमध्ये जलसे करण्याची बकाली प्रथा बरीच मागे पडत चालली आहे.

कलकत्ता, बनारस, अलाहाबाद, कानपूर, मुंबई इत्यादि शहरांतून प्रतिवर्षी अखिल भारतीय संगीतपरिषदा भरविण्यात येऊन निरनिराळ्या गायक-वादकांची कलासंमेलने झडू लागली आहेत.

रेडिओच्या फैलावामुळे चांगल्या कलावानांचे किंचित व क्वचित आणि सामान्य कलावानांचे मुबलक गायन-वादन वाटेल त्या ठिकाणी कोणाच्याही कानावर आदळू लागले आहे. गंगा गटारांतून वाहू लागली म्हणजे तिची प्रतिष्ठा कितीशी राहणार!

ग्रामोफोन कंपन्यांनी उच्च कलावंतांची गाणी रेकॉर्ड करण्याचे जवळजवळ सोडून दिले आहे. फिल्ममधील गायनावर त्यांचा धंदा चालत आहे. त्यांचा हा धंदा आहे आणि त्याबद्दल त्यांना दोष देणे वाजवी नाही. परंतु पूर्वीच्या अभिजात कलावानांच्या रेकॉर्डचे मुद्रण आणि विक्री बंद केली ही संगीताची जाणूनबुजून त्यांनी हानी केली आहे.

कलकत्त्याच्या काही बोलपटांच्या प्रभावामुळे बंगाली संगीताची अनिष्ट अभिरुची पोषाखी व सुशिक्षित समाजात फैलावली. अर्थात सामान्य जनतेमध्येही हे खूळ माजले. परंतु खालच्या दर्जाच्या जनतेचे कान सुशिक्षित व पोषाखी लोकांपेक्षा खऱ्या तालस्वराकडे निसर्गतःच खेचले जात असल्यामुळे हे बंगाली संगीताचे खेचर आपल्याच मरणाने मरत आहे.

अलीकडे पंजाबी तऱ्हेच्या गायनाकडे नवीन पिढीच्या गायकांची मने आकर्षिली जात आहेत. स्वरांचा व रागांचा सच्चेपणा गळ्यातून नाहीसा करणारे हे एक मोहक अरिष्ट आहे.

'रत्नाकर' मासिकातील लेखाच्या वेळी महाराष्ट्रांत गंधर्वांच्या नाटकांतील विशिष्ट गायनपद्धती चोहोकडे फैलावली होती. इतकेच नव्हे, तर तिचा अतिरेक झाला होता. सारंगीच्या साथीबरोबर तोच तो चरण घोकणाऱ्या आदा करणाऱ्या नायकिणीच्या गायना-प्रमाणे रंगभूमीवर प्रकार सुरू झाला. उच्च गायकीच्या चाली जाऊन त्यांऐवजी गज्जल-कवालीच्या क्षुद्र चालींचा सुळसुळाट झाला. अभंगापासून तो कोल्हाटणीच्या लावण्यांपर्यंत या चटकदार गायकीने आक्रमण केले. घोकाने गाणाऱ्यांमध्ये आणि काही धंदेवाल्या दुय्यम दर्जाच्या गायकांमध्ये याच गायकीचे प्राधान्य अद्यापिही आढळून येते. या गायकीचा दर्जा कोणताही असो; परंतु तिच्यात एवढा तरी गुण आहे, की अभिजात गायकीची तालस्वरादि बंधने तिने झुगारून दिलेली नाहीत. या गायकीच्या फैलावाचे सर्व श्रेय केवळ श्रीयुत बालगंधर्वांना आहे यात संशय नाही. तबला-सारंगीच्या कैचीत सापडल्यामुळे त्यांची गायकी चार पायऱ्या खाली आली तरी त्यांच्या चलतीच्या काळात बंगाली किंवा पंजाबी पद्धतींना महाराष्ट्रात तिने थारा मिळू दिला नाही आणि ही काही लहानसहान कामगिरी नव्हे. या पद्धतीत कंटाळवाणी पुनरुक्ती नसती तर काय बहार झाली असती!

संगीतापुरतेच बोलायचे म्हणजे श्री. बालगंधर्व जर 'द्रौपदी'च्या संगीतदर्जावर चिकाटीने राहाते आणि 'एकच प्याल्या'कडे खेचले जाण्याऐवजी 'स्वयंवरा'कडे नजर लावली असती, तर थोड्याशा प्रयासाने त्यांना सामान्य जनतेची अभिरुची उच्च संगीताकडे खेचून नेता आली असती. गळ्याचा मोहकपणा, चेहऱ्याचा दिखाऊपणा आणि ललनेचा नटवेपणा हे तिन्ही गुण त्यांच्यामध्ये होते. त्यांची प्रवृत्तीही अभिजात संगीताकडे झुकणारी अशीच होती. या गुणसमुच्चयामुळे लोकांच्या अभिरुचीला वरचे वळण लावण्याची पात्रता त्यांच्या एकट्यामध्येच होती. (या बाबतीत उल्लेख करण्यायोग्य करारी व्यक्ती म्हणजे कै. केशवराव भोसले.) कारण सामान्य जनतेची संगीताची अभिरुची नाटकातील संगीतावर आधारलेली असते. महाराष्ट्रात तरी गेल्या पन्नास वर्षांची ही परंपरा आहे. गंधर्वांनी कै. केशवराव भोसले यांच्याप्रमाणे वरिष्ठ दर्जाच्या संगीतावर जरी विशेष मेहनत घेतली नव्हती तरी त्या संगीताची थोरवी पटवून देण्याइतकी त्यांच्या गळ्यात जादू होती. परंतु दुर्दैव! त्यांच्या मोहसुलभ वृत्तीमुळे, द्रव्याच्या व कीर्तीच्या प्रमाणाबाहेर प्राप्तीमुळे व लोकांच्या अंधश्रद्धेमुळे 'करीन ती पूर्व' अशी त्यांची स्थिती व्हावी यात नवल नाही.

गोड गळ्याचे मुळी हेच दुर्दैव आहे! कलोन्नतीच्या बाबतीत गोड गळ्याची माणसे अल्पसंतुष्ट असतात. बालगंधर्वांचा कंठ उच्च गायकीलादेखील अत्यंत अनुकूल असा असताना कवालीवजा सामान्य गायकीकडे त्यांनी झुकावे आणि भजनाचा अड्डा उभारून व बेसुमार ओरडून गळ्याच्या नाजूक शिरांचे दोरखंड करून घेण्यापर्यंत मजल न्यावी याला काय म्हणावे?

रंगभूमीला अवकळा आल्यामुळे मास्तर कृष्णराव, सवाई गंधर्व, शंकरराव सरनाईक, कागलकर, पटवर्धन वगैरे गायक आजकाल आपल्या उच्च दर्जाच्या गायकीकडे अधिक

लक्ष देत आहेत व तीच गायकी त्यांच्या योगक्षेमाचे व कीर्तीचे साधन असल्यामुळे संगीतकलेची अभिरुची थोडीफार तरी ते फैलावीत आहेत. मात्र भरमसाट गळा फिरवून नीरस तानांचा वर्षाव करण्याची प्रवृत्ती अद्यापि कमी झाली नाही. तयारीची तानबाजी हे गायनापैकी रस निर्माण करणारे नसले तरी चमत्कृती निर्माण करणारे एक अंग आहे यात संशय नाही. परंतु ते नीरस, कंटाळवाणे व किळसवाणे वाटण्याचे कारण या तानबाजीला शिस्त, मोजमाप, अंदाज, घडण किंवा मोहक मांडणी यांचा वासही येत नाही. आपला गळा किती कमाल दर्जावर फिरतो, हे काय ते दाखविण्याचा प्रत्येक गायकाचा अट्टाहास असतो. आपल्या प्रत्येक तानेत काही चातुर्याची गुंफण, ऐटदार फेक, लयीशी क्रीडा किंवा समेच्या मुखड्यापर्यंतचा निदान हिशेबी अंदाज असावा इत्यादी महत्त्वाच्या व चमत्कृती निर्माण करणाऱ्या गोष्टींकडे त्यांचे लक्षच नसते. घरात गळा घासण्याऐवजी तो श्रोत्यांचा वेळ व पैसा घेऊन मैफलीत घासायचा अशी स्थिती असते, वरील मनसोक्त तानबाजीमुळे श्रोत्यांना उच्च संगीतातील मोहक स्वरालापांचा व तदनुषंगिक अलंकारांचा आस्वाद मिळेनासा झाला. अर्थात उच्च गायकीसंबंधाने सामान्य श्रोत्यांच्या मनांत अरुची उत्पन्न होत चालली आहे आणि याचा दोष पुष्कळ अंशी आमच्या गायकांकडे जातो असे कष्टाने म्हणावे लागते. गज्जल-कवालीसारखी हलकी व सिनेमा-संगीतासारखी निकृष्ट गाणी ऐकण्याची लोकांची प्रवृत्ती होण्यास सिनेमा-धंदेवाल्यांइतकेच आमचे धंदेवाले गायकही कारणीभूत आहेत यात संशय नाही.

गायकांनी रागरागिणीतील रसोत्पादक शक्ती तानबाजीखाली गाडून टाकल्यामुळे सिनेमातील भावना-प्रधान प्रसंगाकरिता रागदारीचे उच्च संगीत कुचकामाचे आहे असे निर्गल प्रलाप आजकाल सिनेमा-संचालक व पोषाखी 'पंखे' काढू शकतात. (जणू काय हल्लीच्या घेडगुजरी संगीताच्या गोंगाटाने भावनापरिपोष होतो!) निरनिराळ्या संगीतप्रकारांच्या रंगीबेरंगी चिंध्यांचा आणि धांदोट्यांचा झिरमिळी झगा घालून प्रत्येक हालचालीला अंगे उघडी केल्याने एकच ग्राम्य भावना निर्माण होते व ती धंद्याला भरभराटीला आणते, म्हणून वरील प्रलाप ऐकून घेण्याची पाळी आली आहे. आमच्या कर्तबगार गवय्यांना याची खंती वाटायला पाहिजे होती. पण उलट त्यांना वाटते, की निरस तानबाजी आणि यांत्रिक 'सरगम' या दोन गोष्टींकरिताच रागरचना निर्माण झाली आहे. आमच्या रागरागिणीच्या अभिजात गायननिर्मितीकरिता आलापचारी, बौद्धिक आनंदाकरिता लयकारी आणि चमत्काराकरिता तानक्रिया हे तीन उघडउघड प्रकार दिसत असूनही तानबाजीचे हल्ली एकच अंग इतके वाढले आहे, की हातापायांच्या काड्यांनी पोटाचा नगारा बडवणाऱ्या उदररोग झालेल्या पोराप्रमाणे आमच्या गायकांची स्थिती झाली आहे.

भारतीय संगीतातील निरनिराळ्या रागरागिणींपासून निरनिराळे रस व रसाच्या सूक्ष्म छटादेखील निर्माण होऊ शकतात, किंबहुना रागरचना हे रस निर्माण करण्याचेच अनुभवजन्य शास्त्र आहे. परंतु सिनेमाचे सर्वच तंत्र व प्रेक्षकांची आवडनिवड पाश्चात्य वळणावर जात असल्यामुळे भारतीय संगीत-भांडाराकडे सिनेमावाले तुच्छतेने पाहतात.

शिवाय सिनेमा हा गिरणीच्या धंद्यासारखा एक धंदा आहे आणि कल्पनेच्या उसनवारीवर तो तगला आहे. पाश्चात्य कापडाच्या चालू नमुन्याबरहुकूम एखाद्या गिरणीने माल काढा-यचा आणि पहिलीचे अनुकरण इतर गिरण्यांनी करायचे. सिनेमा-धंद्याची हीच गत आहे आणि धंदा म्हणजे तो असाच असणार. त्यात कलेची कल्पना कोठून येणार आणि कलेला वाव कसा मिळणार? परंतु तानबाजीखेरीज आमच्या संगीताला इतर रसपोषक अंगे आहेत हे आमच्या कर्तबगार धंदेवाईक गवय्यांना कितीही कंठशोष करून सांगितले तरी जेथे त्याचा उपयोग होत नाही तेथे सिनेमावाल्यांच्या कलाविहीनतेविषयी हळहळून काय फायदा? आपल्या पायांखाली काय जळते आहे ते प्रथम आमच्या संगीतज्ञ गायकांनी पाहावे.

संगीताबाबत आमच्या राष्ट्रीय संस्कृतीला धुळीस मिळविण्याचे सिनेमा-धंदेवाल्यांनी कसे घोर पातक केले आहे हा एक स्वतंत्र व विस्तृत चर्चेचा विषय होईल. शिवाय तो येथे अप्रस्तुत आहे. आमच्या गायकांनी तरी संगीताच्या इतर अंगांकडे अधिक लक्ष पुरवावे एवढीच तूर्त विनंती करणे अवश्य आहे.

गेल्या पाचसहा वर्षांत सिनेमा-संगीताची गलिच्छ आवड जरी सामान्य जनतेत पसरली आहे तरी उच्च संगीताचा अभ्यास करण्याची व त्यात नावलौकिक मिळविण्याची हौस बाळगणारे तरुण व्यासंगी प्रत्येक शहरांतून आढळून येतात हा एक संगीताबाबत आशेचा किरण समजला पाहिजे. परंतु त्याना योग्य रीतीने शिक्षण मिळण्याची—म्हणजे संगीत-विद्यालयांतून नव्हे तर गुरुगृही गुरूच्या सतत सहवासात राहून शिक्षण मिळण्याची—जर व्यवस्था झाली नाही तर थोड्याच वर्षांनी भारतीय संगीत-कलेचे थडगे बांधण्या-करिता सिनेमा-कंपन्यांकडे धर्मार्थ प्रयोगांची याचना करण्याचा प्रसंग येईल.

आमचे अत्यंत कर्तबगार व धडाडीचे मुख्य प्रधान नामदार बाळासाहेब खेर यांनी एका भाषणात आपली संगीताविषयीची आवड गौरवयुक्त शब्दांनी व्यक्त केल्याचे वाचकांना स्मरत असेलच. मुंबई विश्वविद्यालयात संगीताला डिप्लोमा देण्याची योजनादेखील त्यांच्याच कारकिर्दीत व कदाचित त्यांच्याच पुरस्कारामुळे मुक्रर झाली असावी. हे सर्व ठीक आहे; परंतु त्यांना नम्रपणे सुचवावेसे वाटते, की डिप्लोमा देण्याची ही योजना अगदीच वरवरची आहे. या योजनेमुळे संगीत शाळामास्तर निर्माण होतील; पण खरे कलाविशारद निर्माण होणार नाहीत आणि संगीताची खरी जोपासनाही होणार नाही.

आमचे पूर्वकालीन वैभव, संस्कृती व बुद्धिमत्तेची निदर्शक अशी प्राचीन मंदिरे, मशिदी, दुर्ग इत्यादी वास्तु-कलाकृती शक्यतो टिकवून धरण्याकरिता हिंदुस्थान सरकारने 'प्राचीन वस्तु-संरक्षक' खाते निर्माण केले आहे. त्याचप्रमाणे आमची संस्कृति-दर्शक सर्व श्रेष्ठ संगीतकलादेखील नाश पावू नये म्हणून एखादे खाते निर्माण करणे आमच्या राष्ट्रीय सरकारचे निकडीचे कर्तव्य आहे. भारतीय संगीतकला मुख्यत्वे राजाश्रयावरच जगणारी आहे. आज तिचा राजाश्रय समूळ नष्ट झाला आहे. लोकाश्रयाची तिने कास धरली; परंतु लोकाश्रयाने तिचे धिंडवडे मात्र काढले. कलेच्या पावित्र्याला व उच्च

दर्जाला मान देणारे फारच थोडे लोक असतात. म्हणून सरकारने तिला हाताशी धरले पाहिजे आणि जोपर्यंत निरनिराळ्या घराण्यांचे आदर्श असे अवशेष अद्यापि हयात आहेत तोपर्यंत तातडीने काही उपाययोजना केली तरच तिला ऊर्जितावस्था येण्याचा संभव आहे. तरी, आमच्या राष्ट्रीय मंत्रिमंडळाने याबाबत काहीतरी उपक्रम करणे अत्यावश्यक आहे.

विश्वविद्यालयाचा डिप्लोमा, खासगी संगीत महाविद्यालयाच्या परीक्षा आणि प्रसिद्धी-करिता चिकटवून घेतलेल्या पदव्या या आपापल्या रीतीने संगीताच्या धंद्याचा फैलाव करीत आहेत; परंतु संगीतकलेची उन्नती व जोपासना करण्याचे सामर्थ्य धंद्यामध्ये कोठून येणार? आमच्या मंत्रिमंडळाने थोडीशी सक्रिय सहानुभूती जर दाखविली तर त्यांना या कामी जोड देण्यास जरूर ते मनुष्यबल व जादा द्रव्यबल देखील जनतेकडून मिळेल. परंतु मंत्रिमंडळाने पुढाकार घेतल्यावाचून धनिकांचे लक्ष इकडे वेधणार नाही. संगीत ऐकायला पुष्कळ तयार असतात; श्रोत्यांना नेहमी तयार माल पाहिजे असतो; परंतु माल तयार करण्यास सरकारचेच सहाय्य व सहानुभूती पाहिजे. संगीतावरील शास्त्रीय पुस्तकांना सरकारने मंजुरी दिली, शालेय संगीताला सरकारी मान्यता दिली, विश्वविद्यालयाने परीक्षा घेतली. किंवा खासगी शिक्षणसंस्थांना सरकारी ग्रँट दिली तरी खरे कलावान निर्माण करण्याची पात्रता वरील उपायांत नाही आणि कर्तबगार कलावान निर्माण करणे म्हणजेच संगीतकला जगविणे होय. होतकरू विद्यार्थ्यांना व्यक्तिगत खास शिक्षण घेण्याकरिता शिष्य-वृत्ती देण्याची सोय करणे हा या कामी एकच फलद्रूप होणारा मार्ग आहे.

सुदैवाने आमच्या मंत्रिमंडळाला संगीतकलेची कीव आली तरी आमच्या नामवंत कलावानांनीदेखील या कामी आपली विशिष्ट जबाबदारी ओळखली पाहिजे. आपली विद्या आपल्या पश्चात् फैलावली पाहिजे अशी उदार बुद्धी ठेवून प्रत्येकाने चारदोन कर्तबगार शिष्यांना तरी सढळ हाताने विद्यादान केले पाहिजे. आपल्या गुरुजींनी किंवा वस्तादजींनी जर आपलेपणाने विद्या शिकवली नसती, तर आपल्याला गायक म्हणून जी प्रतिष्ठा व विद्यासंगोपनाचे पुण्य मिळत आहे ते कधीतरी लाभले असते का याचा थोडा-तरी विचार करावा. शिष्यगणांची आपल्याभोवती प्रभावळ जमवून त्यांच्या पदरांत चार चिजांऐवजी चारशे गप्पा टाकणे याला विद्यादान म्हणत नाहीत. तरी अशा प्रकारची वृत्ती टाकून आपल्या घराण्याची व गुरूची परंपरा चालविण्याची त्यांनी थोडीतरी कळकळ बाळगली पाहिजे. योग्य मोबदला मिळाला तर कसोशीने शिक्षण देण्यात निदान कुचराई करू नये आणि माझी विद्या माझ्याबरोबर नामशेष झाली पाहिजे असला कलाविघातक बाणा बाळगू नये.

गुरुघराण्याची गायकी कसोशीने सांभाळणारे कलावान आज क्वचितच दृष्टीस पडतात. आपल्या घराण्यातील चिजेच्या बांधणीपलीकडे त्यांच्या गायकीत घराण्याची वाणी आढळून येत नाही. स्वरालापाने रागविस्तार करण्याची प्रवृत्ती नाहीशी झाल्यामुळे व निरनिराळ्या घराण्यांतील तानबाजीवर गळ्याची कसरत केल्यामुळे हा संकर झाला आहे. तथापि अशा बहुरूपी गायकांनी आपापली स्वतंत्र घराणी निर्माण करण्याची महत्त्वाकांक्षा बाळगून

आपल्या गायकीमध्ये काही नवी शिस्त व बांधेसूदपणा आणण्याचा प्रयत्न तरी करावा. आणि हा बांधेसूदपणा शिष्यगण तयार करताकरताच आपोआप येतो. घराण्याचे नाही तरी आपले स्वतःचे वैशिष्टय व नाव मागे ठेवण्याकरिता तरी प्रत्येकाने आपापला खास छात्रगण निर्माण केला पाहिजे.

आपल्या गायकीची शिष्यपरंपरा निर्माण व्हावी याकरिता शिक्षण देण्याची मुळी वासनाच गुरूच्या ठिकाणी नाही. उलट शिष्यांमध्ये मात्र शिकण्याऐवजी शिकविण्याचीच हौस फार वाढली आहे! या विपरीत प्रवृत्तीला मुख्य कारण आर्थिक हलाखी हे आहेच; परंतु तुटपुंजा विद्येवर व स्वतःच्या जाहिरातबाजीवर संगीतशाळा काढून पैसा, बडेजाव व लौकिक मिळविता येतो ही भ्रामक व मोहक समजूत तितकीच कारणीभूत आहे. परंतु, विद्येच्या अल्पशा भांडवलावर उभारलेल्या संस्था लवकरच सर्व बाजूंनी निरुपयोगी ठरतात असा अनुभव आहे. योगक्षेमासाठी जरी शिक्षकाचा तात्पुरता धंदा करावा लागला तरी सतत व्यासंगाने संगीतकलेमध्ये पारंगत होण्याचे ध्येय ठेवले तर धन, कीर्ती व प्रतिष्ठा ही आपोआप त्याच्यामागून येतात आणि चिरकाल टिकतात. असो.

कै. भातखंडे यांच्या मृत्यूमुळे आमच्या संगीतविद्येची फार मोठी हानी झाली आहे; 'हिंदुस्थानी संगीतपद्धती'वरील लिखाण त्यांनी पुरे केले व अप्रसिद्ध रागांची राहिलेली दोन क्रमिक पुस्तकेही प्रसिद्ध झाली आणि या अलौकिक पंडिताने आपल्या आयुष्यातील संकल्प तडीला नेला याबाबत त्यांना कितीही धन्यवाद दिले तरी थोडेच आहेत. परंतु आज त्यांची उणीव विशेष तीव्रतेने भासते; कारण त्यांच्या अप्रसिद्ध चिजा प्रसिद्ध झाल्या असून बऱ्याच बुद्धिमान तरुण गायकांना अप्रसिद्ध राग गाण्याचा मोह आवरेनासा झाला आहे. कै. भातखंडे यांच्या पुस्तकांत चिजा आहेत, त्यांवर नोटेशन आहे, रागांची रूपरेखा, त्यांचे चलन व काही प्रस्तार इत्यादी सामग्रीवर अशा अप्रसिद्ध रागांची गायकी कंठगत होईल अशी भ्रामक समजूत पसरणे साहजिक आहे. परंतु जेथे नोटेशन-वरून चिजांच्या उच्चाराचा व मांडणीचा झोकदेखील समजत नाही, तेथे रागांच्या यथोचित स्वरूपाचा विस्तार करणे दुरापास्त आहे. म्हणून कै. भातखंडे सुदैवाने हयात असते तर स्वमुखाने त्यांनी चिजांचा संस्कारपूर्ण उच्चार, संथा देऊन शिष्यांना सांगितला असता. हिंदुस्थानी गायन पद्धतीची परंपराच अशी आहे, की दीर्घकाल संस्कार झालेल्या चिजांच्या द्वारेच रागरागिणींचे शिक्षण शक्य असते व त्या चिजांच्या बनावटीच्या झोकातूनच रागाचे स्वरूप व्यक्त होते. नोटेशन असले तरी उच्चाराचा व बांधणीचा झोक गुरुमुखातून संथा मिळाली तरच येतो. प्रचलित व प्रसिद्ध रागांतील चिजांचे कानावर नेहमी संस्कार होत असल्यामुळे अशा रागांतील साध्या बांधणीची नवीन चीज केवळ नोटेशनवरून क्वचित गाता येईल; तरीदेखील तिच्या मूळ स्वरूपाविषयी संदेह राहीलच. अर्थातच अप्रसिद्ध रागांतील चिजांचे गायन गुरुमुखाच्या अभावी केव्हाही अनुमान-धपक्याचेच असणार; त्यामुळे जुन्या रागांची उपेक्षा आणि नव्या रागांत अंधता—म्हणजे 'अतो भ्रष्टः ततो भ्रष्टः' अशी बऱ्याच गायकांची स्थिती झाली आहे. परंपरेच्या मुरलेल्या

कलावानांनी त्यांना मार्ग दाखविला पाहिजे. नाहीपेक्षा या सर्व अप्रसिद्ध रागांची विकृत स्वरूपे चोहोकडे फैलावण्याची धास्ती आहे.

'रत्नाकरा'तील लेखानंतरच्या काळात, कुलीन कुटुंबांतून अभिजात संगीताच्या व्यासंगाची बरीच आवड फैलावत चालली आहे व कितीतरी कुलीन मुली संगीतकलेत फार उच्च दर्जा मिळविण्यासारख्या आहेत. परंतु विवाहाबरोबर बहुधा त्यांचा व्यासंग संपुष्टात येतो हे दुर्दैव! वधूपरीक्षेच्या वेळीं संगीत हा गुणदर्शक आवश्यक विषय समजला जातो; परंतु तो विषय लग्नानंतर उपेक्षणीय होतो. परीक्षेचे सर्वच विषय पास झाल्यावर विसरण्यासाठीच घोटलेले असतात म्हणा! परंतु संगीतकला ही संसाराला सौंदर्य, पत्नी-पदाला माधुरी आणि मातृपदाला मांगल्य देणारी दिव्य वल्ली आहे याची प्रचीती घेऊन पाहण्यासारखी आहे. आर्थिक दृष्टीनेदेखील संसाराचा भार हलका करण्याचे सामर्थ्य संगीतकलेत खास आहे. शिवाय संगीतकलेला जरेची बाधा सहसा होत नाही. वाढत्या वयाबरोबर तिची मोहकता वाढतच जाते आणि उपासकाला उतारवयात देखील एक प्रकारचे प्रतिष्ठित सौंदर्य व तेज प्राप्त होते. तारुण्यावर अवलंबून राहणारे शरीरसौंदर्य वरातीत उडविलेल्या चंद्रज्योतीप्रमाणे थोडा वेळ दिपवून टाकणारे व लगेच ठावक्याच्या रूपाने लाथाडले जाणारे असे असते. प्रसिद्ध सिनेमा-तारका कुमारी शांता आपटे या एकट्याच नटीला वरील जाणीव झाल्यामुळे संगीतोपासना हे एकच आपल्या आयुष्याचे ध्येय तिने ठरविले आहे. तिचे अभिनंदन कोण करणार नाही?

'रत्नाकर' मासिक बंद पडण्याच्या सुमारास संगीताचे मराठीकरण करण्याचा वाद उपस्थित झाला होता; अर्थात तो अव्यवहार्य व कलाविघातक असल्यामुळे फुंकर घातल्या-बरोबर बुडबुडा फुटावा त्याप्रमाणे त्या वादाचा शेवट झाला. आजपर्यंत कोणा गायकाला तो मानवलासा दिसत नाही आणि उच्च संगीताच्या श्रोत्यांनादेखील तो कधी पटला नव्हता. परंतु काही दिवसांपूर्वी वसंत व्याख्यानमालेतून प्रो. फडके यांनी 'संगीतातील नवमतवाद' या सदराखाली त्या वादाला पुन्हा वाचा फोडली. बरसातीमध्ये काही काही विचित्र आवाज कानावर येणारच, त्याला इलाज नाही. पावसाळा संपला म्हणजे ते नाहीसे होतात. त्याप्रमाणे या संगीतातील मराठीकरणाच्या वादाची हकीकत आहे. या संगीताच्या मराठीकरणासंबंधाने अखेर इतकेच निक्षून सांगता येईल, की मराठी भाषा ज्यांनी आपल्या ग्रंथरचनेने संपन्न व सुंदर केली त्यांना जर तिच्यातील ऱ्हस्व, दीर्घ, जोडाक्षरे, यती, यमक, लघू, गुरू इत्यादींची सुसंस्कृत बंधने झुगारून दिलेली मानवत असतील, तरच हिंदुस्थानी संगीताच्या उच्च गायकीत मराठीकरण चालू शकेल—म्हणजे संगीताचे मराठीकरण झालेले पाहण्याऐवजी 'मराठीचे हिंदीकरण' झालेले पाहण्याचा प्रसंग येईल. इतर अनेक कारणांमुळेही मराठीकरण अव्यवहार्य ठरतेच; परंतु त्याचा ऊहापोह करण्याचे प्रस्तुत स्थल नव्हे.

बोलपटधंद्याशी संगीतकलेचा चुकून संबंध आल्यामुळे वाटेल त्याला संगीताच्या सुधारणेबाबत वाटेल ते बोलण्याचा अधिकार गेल्या आठदहा वर्षांत प्राप्त झाला आहे.

दोन आण्यांपासून चारआठ आण्यांपर्यंत फेकणाऱ्या असंख्य लोकांच्या करमणुकीकरिताच हा धंदा असल्यामुळे व लाखो रुपयांची प्राप्ती अशा लोकांपासून होत असल्यामुळे सिनेमाच्या प्रत्येक बाबतीत मते देण्याचा अधिकार त्यांना प्राप्त व्हावा व त्यांनी तो गाजवावा हे योग्यच आहे. अर्थात चार घटका करमणूक करून घेण्याकरिता निढळाच्या घामाचे पैसे खर्चून आलेल्या लोकांकडून अभिजात केलेची प्रतिष्ठा राखली जाईल ही आशा व्यर्थ आहे.

धंद्याबरोबर कलोन्नतीचे व लोकाभिरुचीला उच्च वळण लावण्याचे ध्येय जर सिनेमा-वाल्यांनी आपल्यापुढे कायम ठेवले असते तर—परंतु आता ती आशाच उरली नाही! मुंबईच्या एका डायरेक्टरने मला पैजेवर सांगितले, की "आम्ही अगदी स्वतंत्र असे सिनेमासंगीत निर्माण करून दाखवितो की नाही पाहा! तुमच्या शास्त्रीय संगीताची, Scientfic Music ची आम्हांला कवडीचीही किंमत वाटत नाही." आनंदाची गोष्ट ही, की त्यांचे म्हणणे खरे ठरू पाहत आहे. कारण आमच्या कलात्मक संगीताशी फारकत झाल्यामुळे फिल्म-संगीताचा ससेमिरा आमच्या कलावानांच्या पाठी लागण्याचे कारण उरणार नाही. तुमची फिल्म, तुमचे संगीत, तुमचे प्रेक्षक आणि तुम्ही वाटेल तो हैदोस घाला. अभिजात संगीताला तुमच्या खाईची झळ लागणार नाही आणि खऱ्या रसिकांना त्याचे वैषम्य किंवा विषाद वाटण्याचेही प्रयोजन नाही. धंद्याची आणि कलेची केव्हा ना केव्हा तरी फारकत व्हायचीच. शास्त्रीय व कलापूर्ण संगीत म्हणजे तानांची गुंतावळ आणि बोलतानांचे अवडंबर एवढीच कल्पना सिनेमा-संचालक उराशी धरून बसलेले दिसतात आणि याला आमचे हल्लीचे गायक बहुतांशी कारणीभूत आहेत हे कबूल केले पाहिजे. एकामध्ये धंद्याचा दर्प, दुसऱ्यामध्ये सेवेचे दैन्य आणि उभयपक्षी शोधकाचा व योजकाचा अभाव इत्यादी प्रमुख कारणांमुळे धंदे व कला यांमधील वैषम्य वाढत आहे. कोणत्याही रसाचा व कोणत्याही प्रसंगीच्या भावनांचा परिपोष करण्याचे सामर्थ्य आमच्या रागरचनेत, विविध अलंकारांत व तालक्रियेत आहे की नाही हे पाहण्याची किंचित चौकस बुद्धी सिनेमा-डायरेक्टरांनी दाखविली असती व संगीत नियोजकांनी तशा प्रकारची कल्पकता दाखविली असती, तर अभिजात संगीताची व सिनेमाची फारकत होण्याचे कारण नव्हते. एकाला जिज्ञासा नाही म्हणून, दुसऱ्यामध्ये कल्पकतेचा अभाव, शिवाय नक्कल करणे दोघानांही सोपे व सोयीचे पडते. असो!

मध्यंतरी 'भारत गायनसमाजा'तर्फे 'भारतीय संगीत' या नावाचे संगीत विषयाला वाहिलेले द्वैमासिक दोन वर्षे चालू राहिले. द्वैमासिकाचे मासिक होईल अशी त्याच्या उत्साही संपादकांना आशा होती; परंतु आश्रयाच्या अभावी ते अजिबात बंदच पडले. ते चालू राहिले असते तर संगीत विषयाबाबत त्याच्याकडून पुष्कळ कामगिरी झाली असती असे त्यातील लेखांवरून म्हणावेसे वाटते. पण शास्त्रीय संगीत ऐकण्याची उत्सुकता जिथे कमी होऊ लागली आहे, तेथे संगीतशास्त्राचा शाब्दिक ऊहापोह कोण वाचणार!

यानंतर गेल्या दशकातील अत्यंत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे पुण्याचे संगीतज्ञ

प्रो. आचरेकर यांची श्रुति-स्वरांची हार्मोनियम. या शोधाबद्दल प्रो. आचरेकर यांचा कितीही गौरव केला तरी तो थोडाच होईल. हार्मोनियम हे पाश्चात्य संगीताला उपयुक्त वाद्य; अर्थात त्यातील स्वरांतरे भारतीय संगीताला विसंगत. परंतु त्या वाद्यातील इतर काही आकर्षक व उपकारक गुणांमुळे आमच्या गायकांनीदेखील त्याचा पुरस्कार केला व काही थोड्या अत्युच्च दर्जाच्या गायकांखेरीज हार्मोनियम-वाद्याने आबालवृद्धांवर आपली मोहिनी पसरली.

हार्मोनियममधील पाश्चात्य स्वरसप्तकात बदल करण्याचा प्रयत्न मिस्टर क्लेमेंट्स यांनी केला होता. परंतु त्यांचे ते वाद्य वादनोपयोगी नव्हते. विद्यार्थ्यांना स्वर-श्रुति-भेद दाखविणारे ते एक प्रयोगाचे अजस्र यंत्र होते! प्रो. आचरेकर संगीतज्ञ, तंतुकार आणि स्वतः कारागीर होते. तंबोरे, सतार, बीन वगैरे ते स्वतः तयार करू शकत. संगीताचे ते प्रोफेसर असल्यामुळे श्रुत्यंतरे व स्वरसंवाद यांचा त्यांनी दीर्घ व सूक्ष्म अभ्यास केलेला; शिवाय त्यांची वृत्ती तेजस्वी व बुद्धी चौकस होती. अर्थात हार्मोनियममधील स्वरांतरां-संबंधीची विसंगती त्यांना खपणे शक्य नव्हते. उलटपक्षी हार्मोनियमच्या उपयुक्ततेचीही त्यांना पूर्ण जाणीव होती. तेव्हा त्यांनी त्या वाद्यातील स्वरांतरे बदलून अर्धांतरस्वराचे आणखी दोनदोन भाग पाडले आणि तंतुवीणेवरील षड्जपंचम भावाने प्रत्येक स्वर कायम करून घेतला. शिवाय पेटीच्या नेहमीच्या पांढऱ्या-काळ्या पड्द्यांमध्ये कसलाही बदल न करता कोणत्याही स्वरापासून आपल्या संगीतातील नैसर्गिक स्वरसप्तक सिद्ध करण्याची त्या पेटीमध्ये अजब सोय केली आणि अनैसर्गिक स्वरांतराचा हार्मोनियमवरील कलंक आपल्या अचाट कल्पनेने काढून टाकला. गेली दहाबारा वर्षे आपल्या नव्या हार्मोनियमबाबत पुणे, मुंबई, कोल्हापूर इत्यादि ठिकाणी सप्रयोग व्याख्याने देऊन त्यांनी आपल्या योजनेचे आर्यसंगीताच्या दृष्टीने महत्त्व पटवून दिले होते. परंतु चमत्कार असा, की आमच्या एकाही गायकाला त्या प्रकाराची शुद्ध केलेली हार्मोनियम आपल्या साथीकरिता ठेवण्याची इच्छा झाली नाही—अर्थात गरजच भासली नाही! समजदार आणि त्यांच्याबरोबरच अनेक बेजबाबदार व्यक्ती हार्मोनियमविरुद्ध कोल्हेकुई करायला तयार असतात; परंतु कोणत्याही वाद्याच्या किंवा गायकाच्या स्वरेलपणाची कसोटी पाहण्याची ज्यात आरशा-प्रमाणे सोय झाली आहे, अशा वाद्याची उपेक्षा करण्यात आणि पूर्वीची सदोष हार्मोनियम साथीला ठेवून आपल्या गळ्यातील स्वरांतरे अशुद्ध करून गाण्यात त्यांना काहीच पातक वाटत नाही.

प्रो. आचरेकर यांनी प्रथम मला जेव्हा आपली श्रुतीची पेटी दाखविली आणि त्यातील षड्ज, गांधार, पंचम, निषाद हे चारी जेव्हा तंबोऱ्याच्या तारांप्रमाणे एकजीव झालेले मी ऐकले आणि कोणत्याही स्वरावर (पट्टीवर) वरील सुसंवाद साधण्याची सोपी अजब योजना त्यांनी समजावून सांगितली, त्या वेळी पेटीच्या दूषित स्वरांतरांमुळे नेहमी खाली घालावा लागणारा माझा चेहरा एकदम उजळ झाल्यासारखा वाटला. इतर सर्व व्याप सोडून या नव्या हार्मोनियमचे प्रचारकार्य सप्रयोग करण्याची, माझे सर्व वजन खर्ची घालून अल्प

किंमतीत हे नवे वाद्य मिळावे म्हणून एक मोठा कारखाना काढण्याची व त्यांच्या कल्पकतेचा ते मागतील तो योग्य मोबदला देण्याची मी हमी घेतली. त्यांच्याबरोबर पत्रव्यवहारही केला. परंतु त्यांच्या नव्या योजनेचे सरकारातून प्रथम पेटंट घेण्याचा त्यांनी आग्रह धरला व स्वतःच कारखाना काढण्याचा त्यांचा इरादा दिसल्यामुळे मला तो नाद सोडून द्यावा लागला. तथापि तावडतोब त्यांच्या श्रुतिस्वरांतरांबरहुकूम मी स्वतःकरिता उत्तम कारागिराकडून एक हार्मोनियम तयार करून घेतली आणि आज दहा वर्षे तिच्यावाचून इतर कोणत्याही हार्मोनियमला मी स्पर्श केला नाही.

भरदार व शास्त्रशुद्ध स्वरांची साथ देणारे हे साधन तत्काळ उपयोगात आणून त्याचा फैलाव करण्याचे श्रेय आता आमच्या गायकांनी संपादले पाहिजे. हार्मोनियम वाद्याकडे व वादकांकडे गायकांनी व प्रतिष्ठित, बेजबाबदार पुढाऱ्यांनी उपेक्षेची भावना फैलावल्यामुळे वादकांकडून हे कार्य यशस्वी रीतीने पार पडण्यासारखे नाही. गायकांना सच्च्या सुरात गायन करण्याची चाड असेल तर त्यांनी प्रो. आचरेकरांच्या 'श्रुतिमंडलमंजूषे'चा आधार घेतला पाहिजे आणि तिचा प्रसार केला पाहिजे.

आमच्या संगीताला अत्यंत आवश्यक अशी जी 'मींड' ती हार्मोनियमवाद्यातून निर्माण करण्याचे प्रो. आचरेकर यांचे प्रयोग यशस्वी होत आहेत असे मी नुकतेच ऐकले. (हार्मोनियमध्ये जर मींड निघू लागली तर ते वाद्य इतर सर्व वाद्यांचा मेरुमणी होईल!) आणि चारच दिवसांनी ऐकले, की या एकमेव कल्पक संगीतशास्त्रज्ञाचे देहावसान झाले! या दुर्दैवाला काय म्हणावे हेच कळत नाही! आपल्या कर्तबगार, लाडक्या अपत्याच्या समाधीकडे पहातपहात आमची दुर्दैवी संगीतकला अश्रुपूर्ण नयनांनी भीषण स्मशानातून जलसमाधी घेण्याच्या मार्गाला लागली आहेसे वाटते. तिला थोपवून परत आणण्याचे कार्य तिच्या जिवंत पुत्रांनी आणि कन्यांनीच केले पाहिजे.

एकंदरीत आपल्या संगीतकलेची आजमितीला ही अशी स्थिती आहे. 'संगीताच्या व्यासंगा'ची लेखमाला येथे संपली. तसे पाहिले तर तिला व्यासंगाची लेखमाला म्हणण्यापेक्षा आमच्या संगीताची विलापिका म्हणणे युक्त होईल. प्रेमळ वाचकांचा निरोप घेण्यापूर्वी अत्यंत कृतज्ञ अंतःकरणाने त्यांच्या प्रोत्साहनाबद्दल आभार मानल्यावाचून राहवत नाही. वाचकांचे हार्दिक प्रोत्साहन व दिवंगत कलावानांचे पुण्यस्मरण या दोन चाकांवर माझ्या व्यासंगाचा पांगुळगाडा आधारला असल्यामुळे तो वर्षभर मला ओढून नेता आला. प्रेमळ वाचकांचा मी मोठ्या कष्टाने निरोप घेत आहे, हे सांगायला नकोच.

परिशिष्ट

कै. गोविंदराव टेंबे यांची साहित्यसेवा

नाटके

१९२० मत्स्य-वेध अर्थात् द्रौपदी स्वयंवर (४० साली पूर्ण केले)
१९२४ पट-वर्धन
१९२५ वरवंचना
१९२७ तुलसीदास
१९२९ वत्सलाहरण
१९३१ गंभीर घटना (गद्य)
१९४२ देवी कामाक्षी (हस्त लिखित)
१९४८ वेषांतर (हस्तलिखित)

स्वर नाट्ये

१९५४ महाश्वेता
१९५५ जयदेव
१९५५ प्रतिमा

इतर ग्रंथ

१९३९ माझा संगीत व्यासंग
१९४० रंगाचार्य
१९५० जीवन-विहार
१९५४ खाँ. अल्लादियाखाँ यांचे चरित्र
१९५५ कल्पना संगीत
१९५६ जीवन व्यासंग (विविध स्फुट लेखांचा संग्रह)
१९७० लक्षण गीते

मासिक व वृत्तपत्रातील स्फुट लेख

('जीवन व्यासंग' मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या व्यतिरिक्त)

साल	नाव	नियत कालिकेचे नाव
जानेवारी १९२८	देवेंद्राचे दिव्य नाटक	रत्नाकर
फेब्रुवारी १९२८	नाट्यककेला राजाश्रय पाहिजे	रत्नाकर
जुलै १९२८	रंगभूमी आणि स्त्रिया	रत्नाकर
सप्टेंबर १९२९	स्त्रिया आणि रंगभूमी	रत्नाकर
जानेवारी १९३०	रंगभूमी आणि स्त्रिया (श्री. महाबळ यांच्या आक्षेपास उत्तर)	रत्नाकर
सप्टेंबर १९३०	चलच्चित्रपट (१)	रत्नाकर
नोव्हेंबर १९३०	चलच्चित्रपट (२)	रत्नाकर
मार्च १९३१	चलच्चित्रपट (३)	रत्नाकर
ऑगस्ट १९३१	चांगले नट कसे निर्माग होतील?	रत्नाकर
१९३३	Talkies and music	The Moving Picture Monthly
१३ जून १९३९	नवमत वादावर टेंबे यांचा हल्ला	
१६ जुलै १९३९	संगीत हे शब्दांचे की स्वरांचे?	आशा
१५ जानेवारी १९४५	संगीताचा मराठी नाटकावर झालेला परिणाम	प्रबोधचंद्रिका
दिवाळी १९४५	माझे आवडते नाटक	समीक्षक
मार्च १९४६	अल्लादियाखाँसाहेब	विविधवृत्त
१-९-१९४७	संगीताचे सिंहावलोकन	रोहिणी
दिवाळी १९४७	मराठी रंगभूमीसाठी मृत्युंजयाची मात्रा	विविधवृत्त
दिवाळी १९४८	आमचे संगीत व त्याचे भवितव्य	दैनिक समाचार
डिसेंबर १९४८	रंगभूमी व रसिकांची जबाबदारी	साहित्य
३०-१२-१९४८	शिक्षण क्रमात नाट्यकलेचा शिरकाव व्हावा	प्रभात
जानेवारी १९४९	संगीत विहार : एहमद भैय्या	संगीत कलाविहार
मे १९४९	संगीताचे संगोपन	संगीत कलाविहार
आक्टोबर १९४९	बोलपटातील संगीताची सजावट	संगीत कलाविहार

दिवाळी १९४९	संगीताचे स्वरूप व श्रोते (महाराष्ट्र रंगभूमी शतसांवत्सरिक उत्सव, नागपूर)	रंजन
दिवाळी १९४९	संगीताची अनास्था व अवहेलना	अलका
फेब्रुवारी १९५०	Notaion for Indian Music (Paper read at the All India Oriental Conference held at Bombay)	
मार्च १९५०	चरणांतीचा 'अ' कार	मनोहर
१९५०	संगीत आणि सरकार	दीपावली
२४–३–५१	राग आणि रस (अप्रकाशित)	
१६–६–५१	मी पाहिलेले मराठी रंगभूमीचे वैभव	धनुर्धारी
२६–३–५२	नाट्यसंगीत–तानबाजी	नवभारत
३१–३–५२	चित्रपट सृष्टीत आवाडीवर असलेल्या महाराष्ट्राने संगीताच्या दृष्टीने अधःपात करून घेतला	प्रभात
जून १९५२	गायक तालात गातात, पण लयीत गात नाहीत म्हणजे काय?	नवभारत साप्ताहिक
दिवाळी १९५२	सिनेमाचे निर्बुद्ध निर्माते आणि संगीत	सुदर्शन
	आमचे राष्ट्रगीत	पुढारी (दिवाळी अंक)
	महाराष्ट्राचे अजरामर नाटककार	समीक्षक (गडकरी विशेषांक)
—	मी नाटके का लिहीत नाही	—

सूची